من حصاد الدراما والنقد

دكتور إبراهيم حمادة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٧

من الحصاد الغربى

نظرية الدراما
فى عصر النهضة بايطاليا

عن البحاثة : جيه . اى . اسبنجارن

مدخــل

يعتبر تعريف أرسطو للتراجيديا ، أساسا النظرية التراجيديا فى عصر النهضة بايطاليا • وهذا التعريف ، يمضى على النحو التالى :

« التراجيديا ــ اذن ــ محاكاة لفعل جــاد ، تام فى ذاته ، له طول معين ، فى لغة ممتعة ، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفنى • كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية •

وتتم هــذه المحاكاة فى شكل درامى ، لا فى شــكل سردى ، وباحداث تثير الشفقة والخوف ، وبذلك يحــدث التطهير من هذين الانفعالين » •

وبتوسيع مدلول هذا التعريف،تكون التراجيديا ـمثل كل الأشكال الأخرى من الشعر ـ محاكاة لفعل • ويتميز فعل التراجيديا عن الكوميديا فى كونه جاد وهام • كما يكون تاما ، بقدر ما يحقق الوحدة الصحيحة • أما من حيث الطول ، فيجب أن يحقق ــ أيضا ــ الامتداد الصحيح • ويعنى أرسطو باللغة الممتعة : اللغة التى بداخلها وزن ، وايقاع ، وغناء • وبقوله يمكن أن « يرد كل نوع منها على انفراد فى أجزاء المسرحية » ، يعنى أن بعض أجزاء المسرحية يعالج من خلال الشعر وحده ، بينما تغنى بعض الأجزاء الأخرى ملحنة •

بالاضافة الى هذا ، فان التراجيديا تختلف عن الملحمة الشعرية ،

فى أن صياغتها تتم فى شكل فعل يتحرك ، بدلا من الشكل السردى ·
أما الجزء الأخير من تعريف أرسطو للتراجيديا ، فيتعلق بالغاية الخاصة التى يحققها العرض التراجيدى ·

١ ــ موضوع التراجيديا

قلنا ان التراجيديا محاكاة لفعل (جاد) ــ أى فعل يتصف بالخطورة والأهمية · أو كما كان يوصف ــ فى القرن السادس عشر ــ ب « عظيم الشأن والشهرة » · والآن نتساءل : ما هى العوامل التى تشكل الفعل الجاد ؟؟ وما هى الأفعال التى لا تناسب الشخصية الرزينة الوقور فى التراجيديا ؟؟

يرى دانيللو Daniello (١٥٣٦) ــ عند تفريقه بين التراجيديا والكوميديا ــ أن شعراء الكوميديا « يعالجون الأمور الأكثر شعبية وألفة ، ولا يعالجون الأمور الوضيعة ، أو الخسيسة التافهة · أما شعراء التراجيديا ، فيعالجون موت الملوك العظام ، وبقايا الامبراطوريات المجيدة » · وبغض النظر عن المادة التى يختارها الشاعر ، فمن الواجب عليه ــ عند دانيللو ــ أن يعالجها دون أن يخلطها بعناصر أى شكل آخر · فلو قرر الشاعر ــ مثلا ــ أن يعالج مادة جادة ، فيجب أن يجنبها الأمور السارة الخالصة السرور ، أما اذا كان عليه أن يعالج تلك الأمور السارة، فينبغى عليه أن يستبعد كل الثيمات الجادة · وهكذا ، منذ أن بدأت المناقشات الدرامية ، وأسلوب الدفاع عن وجوب الفصل بين أنواع الثيمات أو الأجناس ، يتخذ شكلا صارما ، وأسلوبا (رسميا) ، أشبه بما جرى بعد ذلك خلال عصر الكلاسية الجديدة · ولم ينحرف عن هذا الفصل ــ ولو نظريا على الأقل ــ أى كاتب من كتاب الدراما فى القرن السادس عشر ·

بالاضافة الى هذا ، كان دانيللو يرى بأن وجود الشخصية الجليلة الجادة فى التراجيديا يستلزم استبعاد كل الأحداث غير اللائقة ، والقاسية ، والمستحيلة ، والخسيسة عن خشبة المسرح · بل يجب على الكوميديا نفسها،ألا تحاول عرض أى فعل يمكن وصمه بالبذاءة والفحش· ولم يكن هذا ، الا مجرد استنتاج مستنبط من تراجيديات الشاعر التراجيدى اللاتينى سينيكا ، ومن الممارسات العامة التى قام الكلاسيون القدامى بها ·

وهنا نلاحظ أن نظرية دانيللو فى التراجيديا ، لم تتضمن أى عنصر لأرسطو · ولقد بقى الأمر كذلك مدة عقد تقريبا من الزمن ، لم تلعب فيه نظرية أرسطو عن التراجيديا أى دور كبير فى النقد الأدبى فى القرن السادس عشر · ولكن سرعان ما أصبح كتاب « فن الشعر » عام ١٥٤٣ جزءا فعليا فى الدراسة الجامعية ·

ولقد ذكر جيرالدى سنشيو G. Cintio فى كتابه : « حديث عن الكوميديا والتراجيديا » ، والذى صدر فى نفس العام — أن « فن الشعر » كان ضمن التمرينات الأكاديمية بصفة منتظمة · فعند القيام بموازنة احدى التراجيديات اليونانية — مثل تراجيديا « أوديب » لسوفوكليس — باحدى تراجيديات سينيكا عن نفس الموضوع ، كان يستخدم كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، كنص درامى مقرر ·

ويفرق جيرالدى بين التراجيديا والكوميديا — تقريبا — على نفس الأسس التى أتبعها دانيللو ، فهو يقول :

« تتفق التراجيديا مع الكوميديا فى أن كليهما محاكاة · الا أنهما تختلفان فى أن أولاهما تحاكى الفعل الملوكى العظيم القدر ، بينما تحاكى أخراهما الفعل المهذب المتعلق بعامة الشعب ومن ثم ، يقول أرسطو بأن الكوميديا تحاكى الأفعال الرديئة من حيث النوع · وليس المقصود بذلك الأفعال الشريرة والاجرامية ، وانما تلك الأفعال التى تعتبر — من حيث النبالة والعظمة — أقل منزلة ، اذا ما قورنت بالأفعال الموحية العظيمة الشأن » ·

ويزداد مفهوم جيرالدى وضوحا عندما يضيف الى ذلك قوله : أن أفعال التراجيديا توصف بأنها عظيمة الأهمية ، لا لأنها فاضلة أو شريرة، ولكن لمجرد أنها أفعال صادرة من أعلى طبقة فى المجتمع ·

وهذا المفهوم المتعلق بالفعل الجاد فى التراجيديا — والذى يرى جديته ناتجة عن طبقة الناس الذين يؤدونه — يجعل الطبقية عاملا حقيقيا فى التفريق بين الكوميديا والتراجيديا · ولم يكن هذا المفهوم سائدا خلال عصر النهضة فحسب ، وانما كان سائدا أيضا خلال عصر الكلاسيكية الجديدة ، كما كان له تأثير كبير على الدراما الحديثة ، وخاصة فى فرنسا· وعلى هذا ، يرى داسييه Dacier (١٦٩٢) بأنه ليس من الضرورى أن يكون الفعل فى ذاته هاما وعظيم الشأن ، « بل على النقيض · قد يكون عاديا جدا وشائعا ، ولكن يجب أن يكون هاما ، بسبب منزلة الأشخاص

الذين يؤدونه ۰۰۰ ۰۰۰ فعظمة هؤلاء الناس البارزين ، تكسب الفعل عظمة ، كما أن سمعتهم الرفيعة ، تجعله ممكنا ، وقابلا للتصديق » ٠

كما يؤكد روبورتللى Robortelli (١٥٤٨) على أن التراجيديا لا تتعامل الا مع النوع الأعظم من الناس ، لأن سقوط أناس ينتمون الى تلك الطبقة الرفيعة فى وهدة التعاسة والخزى ، يولد فينا تعاطفا ، وهو كما سنرى فيما بعد ـ احدى وظائف التراجيديا ٠ ويكون هذا التعاطف أكثر تأثيرا مما يمكن أن يولده سقوط أناس ينتمون الى طبقة العامة ٠

أما مادجى Maggi (١٥٥٠) ـ وهو أحد المعلقين على كتاب « فن الشعر » ـ فيقدم توضيحا ـ مختلفا اختلافا يسيرا ـ لمعنى أرسطو ٠ فهو ـ أى مادجى ـ يجزم بأن أرسطو حين يقول بأن الكوميديا تتعامل مع النوع الأردأ من الناس ، بينما تتعامل التراجيديا مع النوع الأحسن منهم ، فانما يعنى التفريق بين هؤلاء الذين ينتمون الى طبقة أدنى أو أعلى، من مستوى الناس العاديين ٠ فالكوميديا تتعامل مع العبيد ، والحرفيين والخادمات ، والمهرجين ، وغيرهم من أفراد الطبقة الدنيا ٠ بينما تتعامل التراجيديا مع الملوك والأبطال ٠

والدفاع عن هذا التفسير يقوم على أسس مشابهة لتلك التى قال بها روبورتللى ، وهى أن التحول من حال السعادة الى حال التعاسة ، يمكن ملاحظته بدرجة أكبر بين الناس الأعظم شأنا ٠

لا حاجة الى القول ، بأن هذا المفهوم المتعلق بطبقيه الشخصيات كعامل مميز بين التراجيديا والكوميديا ، ليس أرسطيا تماما ٠ وهنا يقول الأستاذ بوتشر :

« لا شك أن أرسطو يدرك تماما ، أن القائمين بالفعل فى التراجيديا ، يجب أن يكونوا من ذوى الشأن بالميلاد والمركز ٠ فحياة الأشخاص المغمورين ـ والتى تتصف بالتفاهة والمحدودية ـ لا يمكن أن تتيح فرصة تقديم فعل عظيم ، له مغزى كبير ٠ ولكن من المؤكد انه لم يذكر ـ فى أى موضوع من كتابه ـ شيئا عن الطبقة الاجتماعية ، أو المنزلة الشكلية والخارجية ، كعامل مميز ، يضع العرض التراجيدى فى مواجهة العرض الكوميدى ٠ وانما يشترط أرسطو ، نبالة الخلق ٠ وهذه النبالة ، تحولت ـ على خشبة المسرح الفرنسى ، أو على الأقل عند النقاد الفرنسيين ـ الى وقار مبالغ فيه ، وقواعد فى حسن السلوك والتهذيب واللياقة ، مما ظهر

ملائما للطبقة العليا • وهذا المثال ، ليس الا أحد الأمثلة العديدة التي قام نقاد الأدب بخلطها بتعاليم أرسطو » •

وعلى هذا ، فان التمييز الطبقي لم يزد عند أرسطو ، بينما كان سائدا حتى نهاية القرن الثامن عشر • ولكن ، يمكن — في الحقيقة — اقتفاء أثر ما يشبه هذا التمييز في العصور الوسطى ، وخلال العصر الكلاسى القديم ، بل — وعلى نحو غالب — في عصر أرسطو نفسه •

ان العالم النحوى ديوميدس Diomedes ، قد أبقى على تعريف للتراجيديا ، قال به ثيوفراسطس ، الذى خلف أرسطو كرئيس لمدرسة المشائين • والتراجيديا — طبقا لهذا التعريف — عبارة عن « تحول في حظ البطل » •

كما أن هناك تعريفا يونانيا للكوميديا استبقاه ديوميدس نفسه عن ثيوفراسطس أيضا ، الذى يتكلم عن الكوميديا كمعالجة للحظوظ الشخصية المهذبة ، مع استبعاد عنصر الخطورة • ويبدو أن هذا التعريف، قد بقى الرأى الرومانى المقبول عن الكوميديا •

وفي مقالة كتبها ايونثيوس دوناتوس Euanthius-Donatus ورد أن الكوميديا تعالج حظوظ العامة من الناس ، على أن تبدأ بالصخب والاضطراب ، ثم تنتهى في هدوء وسعادة • أما التراجيديا — من جهة أخرى — فان شخصياتها قوية وعظيمة ، وتنتهى نهاية فظيعة ، ويكون موضوعها — في الغالب — تاريخيا ، بينما يكون موضوع الكوميديا دائما من ابتكار الشاعر •

وفي كتابه الثالث — المسمى Ars Grammatica ، الذى يعتمد على كتيب سوتنيوس Suetonius المسمى De Poetis ، المكتوب في القرن الثانى الميلادى — يفرق ديوميدس بين التراجيديا والكوميديا ، على أساس أن أولاهما لا تتعامل الا مع الأبطال ، والقواد العظام ، والملوك ، بينما تتعامل أخراهما مع شخصيات متواضعة • واذا كانت التراجيديا تغلب عليها الفواجع ، والنفى خارج الوطن ، واراقة الدماء ، فان الكوميديا تتضمن مسائل الحب ، والاغواء الجنسى •

أما بالنسبة لدانتى ، فان أية قصيدة مكتوبة في أسلوب رفيع وجليل ، وتبدأ به بداية سعيدة ، وتنتهى نهاية تعسة ومفزعة ، فهى تراجيديا • أما رؤيته العظيمة التى صاغها في اللغة العامية ، وتبدأ في الجحيم ، وتنتهى نهاية مبهجة في الفردوس ، فانه يدعوها كوميديا •

وهنا يتضح أن التفريق بين التراجيديا والكوميديا ـ خلال الفترة التى سبقت الكلاسية الجديدة ، وفي غضون العصور الوسطى ـ كان يعتمد على بعض ، أو كل ، الأصول التالية :

١ ـ تكون الشخصيات فى التراجيديا من الملوك ، أو الأمراء ، أو القادة العظام • أما شخصيات الكوميديا ، فتكون من الأشخاص الوضعاء ، والمواطنين الصغار •

٢ ـ تعالج التراجيديا أفعالا عظيمة ومفزعة • أما الكوميديا ، فتتناول الأفعال المألوفة والعامة •

٣ ـ تبدأ التراجيديا بداية سعيدة ، وتنتهى نهاية مفزعة • أما الكوميديا فتبدأ ـ على نحو غالب ـ بداية يسودها الهرج والصخب ، وتنتهى نهاية مفرحة •

٤ ـ يتسم أسلوب التراجيديا اللغوى بالسمو والجلال ، أما فى الكوميديا فهو عامى ومتصنع •

٥ ـ تكون موضوعات التراجيديا ـ بوجه عام ـ تاريخية • أما موضوعات الكوميديا ، فهى دائما من ابتكار الشاعر •

٦ ـ تتعامل الكوميديا ـ غالبا ـ مع مسائل الحب ، والاغواء الجنسى ، بينما تتعامل التراجيديا مع مسببات اراقة الدماء ، والنفى بعيدا عن الوطن •

هذا هو الناموس التقليدى الذى استطاع أن يصوغ المفهوم اللاأرسطى الخاص بالتفريق بين الكوميديا والتراجيديا ، والذى بقى سائدا فى عصر النهضة ، بل وفيما بعد عصر النهضة أيضا •

ولقد أتبع جيرالدى سنشيو غالبية هذه الخصائص المميزة التقليدية، ولكنه اتفق مع أرسطو عندما قرر بأن الحبكة التراجيدية ، وكذلك الحبكة الكوميدية ، يمكن أن تكونا خياليتين تماما ، ومن ابتكار الشاعر •

ثم يشرح سنشيو المفهوم التقليدى للموضوع ، بالزعم بأن القصة التراجيدية ، ينبغى أن تكون تاريخية ، على أساس أنه لما كانت التراجيديا تعالج أفعال الملوك والأشخاص العظماء ، فلن يكون من المحتمل ألا تسجل فى التاريخ مثل هذه الأفعال اللافتة للنظر ، والتى تقوم بها مثل هذه الشخصيات الكبيرة • بينما أحداث العامة ـ التى تتناولها الكوميديا ـ لا يكاد يعرفها الجميع الا بصعوبة بالغة • وعلى أية حال ، فان سنشيو يقر بأن الأمر لا يهم ، سواء ابتكر الشاعر قصته أو لم يبتكرها ، طالما

يتبع قانون الاحتمال • فمن الواجب على الشاعر ، أن يختار فعلا محتملا وجادا ، ولا يحتاج الى تدخل اله من الآلهة ، كي يحل أزمة الحبكة • ولا تشغل هذه الحبكة ، الا مدة يوم واحد ، أو أطول من ذلك بقليل ، وأن يمكن عرضها على خشبة المسرح مدة ثلاث ، أو أربع ، ساعات • أما فيما يتعلق بنهاية التراجيديا ، فمن الممكن ـ فى رأيه ـ أن تكون سعيدة أو غير سعيدة ، ولكن يجب ـ فى كلتا الحالتين ـ أن تثير انفعالى الشفقة والخوف •

وطبقا للرأى الكلاسى الذى لا يسمح بعرض الموتى فوق خشبة المسرح ، يصرح سنشيو بأن الأحداث التى لا تؤلم مشاهدتها الى حد مفرط يمكن عرضها ، على ألا يهدف هذا العرض الى اثارة الاحساس بالرثاء ، وانما الى اثارة الاحساس بالعدالة •

أما معالجة اسكاليجر Scaliger للأشكال الدرامية ، فهى أمر ممتع وهام • وترجع هذه الأهمية الى التأثير الكبير الذى مارسته فى الدراما الكلاسية الجديدة • فهو يعرف التراجيديا بأنها محاكاة لفعل هام ، ينتهى نهاية غير سعيدة ، ومكتوب فى لغة الشعر ، وبأسلوب جاد ورصين • وهو بهذا التعريف ، ينبذ ـ أو على الأقل ـ يتغاضى عن التعريف الأرسطى للتراجيديا ، لصالح المفهوم التقليدى الذى انحدر من العصور الوسطى •

فالتراجيديا الحقيقية ـ فى رأى اسكاليجر ـ تكون جادة تمام الجدية • واذا كانت هناك قلة من التراجيديات القديمة التى تنتهى نهايات سعيدة ، فان النهاية غير السعيدة هى الأكثر ملاءمة لروح التراجيديا • والفعل فى التراجيديا يبدأ هادئا ، ثم ينتهى نهاية مفزعة • وتكون الشخصيات من بين الملوك والأمراء ، وأماكنها المدن والقلاع والمعسكرات• كما تكون اللغة جادة رصينة ، ومصقولة ، وتتعارض تماما مع الأحاديث العامية • أما المناخ العام لكل هذا ، فيكون مشحونا بالاضطراب ، والفزع ، وتهديدات الأخطار ، والنفى خارج الأوطان ، والموت •

ولأن اسكاليجر كان يتخذ من سينيكا أنموذجا أمثل ، ويضعه فى مرتبة تسمو على مراتب كل المسرحيين اليونانيين ، فقد رأى بأن أصلح الثيمات ملاءمة للتراجيديا ، فهى التى تتعامل مع « تنصيب الملوك ، ومع السفاحين ، وحالات اليأس ، والنفى ، والاعدام ، وفقدان الوالدين ، وقتل الابن لأبيه أو أمه ، والاتصال الجنسى بين المحارم ، والحرائق الهائلة ، والمعارك ، وضياع البصر ، والدموع ، والصراخ ، والنواح ، والدفن ، والنعى ، والأغانى الجنائزية » •

كما أن التراجيديا ـ عند اسكاليجر ـ تختلف عن الكوميديا فى

أنها تتخذ قضيتها وشخصياتها الرئيسية من التاريخ ، ولا تبتكر الا مجرد الشخصيات الثانوية • بينما تبتكر الكوميديا قضاياها ، وكل شخصياتها، وتعطى كل شخصية أسما خاصا بها •

ولتحقيق أهداف الشعر الـدرامى ، يميز اسكاليجر الناس طبقا لمواصفات الشخصية وطبقتها ، ويبدو أنه يعتبر الوضع الطبقى وحده ، العامل المميز بين التراجيديا والكوميديا • ومن ثم ، تفترق التراجيديا ــ عنده ــ عن الكوميديا ، فى ثلاثة أوجه : فى طبقة الشخصيات ، وفى نوعية الأحداث ، ثم فى النهايات • وبناء على تلك الفروق يمكن اضافة الأسلوب •

واذا كان تعريف منتورنو Minturno للتراجيـديا ــ فى كتابه De Poeta (١٥٥٩) ــ ليس الا اعادة صياغة تعريف أرسطو لها ، فاننا نجد عند كاستلفترو (١٥٧٠) نظرية للدراما أكثر اكتمالا من محاولات أى ناقد سبقه • فجهوده فى هذا المجال ،ليست الا أنموذجا مثاليا ، لما يجب أن يكون عليه التعليق على كتاب « فن الشعر » لأرسطو • ولكن فى القرن التالى ، راح داسييه Dacier ــ الذى يعتبر أكثر اتباعا والتصاقا بأرسطو من أى معلق ايطـالى آخر ــ يتهم كاستلفترو بالافتقار الى كل قيمة ، يجب أن تتوافر فيمن يتصدى لتفسير أرسطو • يقول داسييه عنه : « انه لا يعرف شيئا عن المسرح ، ولا عن الشخصية ، أو العواطف • ولا يفهم أفكـار أرسطو ولا منهاجه • وهو يسعى الى مناقضته أكثر ، مما يسعى الى شرحه » •

والحقيقة أن كاستلفترو ــ بالرغم من احترامه الشديد لسلطة أرسطو واستنـاده عليه ــ كان كثيرا ما يستقل عنه فكريا استقلالا ملحوظا • فبدلا من أن يعتمد فى تعليقه على مجرد شرح تفصيلات كتاب « فن الشعر» كان يحاول أن يستخلص منه على وجه التقريب ، نظرية كاملة فى الفن الشعرى • ومع أنه كان يتباعد عن كثير من التفصيلات فى كتاب « فن الشعر » ، بل ويتباعد بمسـافة أطول عن روحه ، الا أنه استطـاع أن يؤسس نظاما دراميا خاصا ، ولكنه قائم على بعض التحويرات فى قوانين أرسطو ، وعلى اساءة فهم بعضها الآخر • والفكرة الأساسية لهذا النظام حديثة تماما ، بل ــ بصفة خاصة ــ ملفتـة للنظر ، لأنها تدلل على أن الدراما ــ فى تلك الحقبة ــ قد صارت أكثر من مجرد تدريب أكاديمى ، وأصبحت فعلا ــ كما قصد منها فى البداية ــ أن تعرض فوق خشبة المسرح • ان كاستلفترو يدرس شروط العـرض المسرحى من الناحيـة الفزيائية ، ومن هذا الأساس ينتقل الى دراسة متطلبات الأدب الدرامى •

والحقيقة التى تنادى بأن الدراما تستهدف المسرح ــ أى ينبغى تمثيلها ــ انما تكمن فى أعماق نظريته عن التراجيديا • وسنعزو الى هــذه الفكرة ــ كما سنرى فيما بعد ــ أصل وحدتى الزمان والمكان •

الا أن منهــج كاستلفترو يحمل معه البرهــان على زيفه وعبثيته reductio ad absurdum • فمــع أن العرض المسرحى ــ قبل كــل شىء ــ ضرورى لاخراج الأدب الدرامى ، الا أنه لا يمكن أن يقيد الطاقة الشعرية ، أو يرسخ شروطهــا • فشروط العرض المسرحى تتغير ــ بل ويجب أن تتغير ــ مع تنوع شروط الأدب الدرامى ، ومع ملكات الشعراء الخلاقة ، لأن الفن الحقيقى العظيم يصنع ــ أو على الأقل يثبت ــ شروطه الخاصة • الى جانب هذا ، فان الفنان ــ أى الفنان الدرامى ، بل وأى فنان آخر ــ يهتم بمــا هو دائم وعالمى • والعنصر الشعرى ــ وليس العنصر الدرامى ــ هو الدائم والعالمى • يقول أرسطو : « ومن المؤكد ، أن تأثير التراجيديا يمكن الاحساس به ، حتى ولو لم يقم الممثلون بعرضها »• كما يقول : « يجب أن تبنى حبكة التراجيديا على نحو متقن ، يجعل من يسمعها تروى ــ دون أن يراها معروضة ــ يمتلىء بالرعب ، وتأخذه الشفقة » •

ولكن ، ما هى الشروط التى يجب توافرها فى العرض المسرحى ، من وجهة نظر كاستلفترو ؟؟

ان المسرح مكان عام ، تقدم فيه مسرحية ، أمام جمهور مؤلف من نوعيات شتى ، وفوق منصة أو خشبة مسرحية ، وداخل حيز محدود من الزمن • هــذا التصور (المسرحى) يماثل تمــاما كل نظام كاستلفترو الدرامى ، على النحو التالى :

أولا : مادام عــدد المشــاهدين كبيرا ، فان المسرح يجب أن يكون فسيحا ، ولكن بما يعين المشاهدين على سماع المسرحية • وعلى هذا ، فان اضافة الشعر ليست لمجرد التحلية الممتعة ، ولكنها ــ الى جانب ذلك ــ تمكن الممثلين من رفع أصواتهم بلا ازعاج ، ودون أن يفقدوا الاحترام •

ثانيا : ليس المتفرجون مجموعة منتقاة من الناس فحسب ، ولكنهم ــ أيضا ــ خليطا متنافر النوعيات ، انجذب نحو المسرح بحثا عن المتعة أو الترويح • وعلى هذا ، يجب على الكاتب المسرحى أن يتجنب معالجة الثيمات العويصة المبهمة ، وكذلك كل المناقشات التكنية ، وأن يقتصر ــ كما يجب أن نقول اليوم ــ على معالجة العواطف الأولية ، واهتمامات الانســان •

ثالثا : من المفروض على الممثلين ، أن يتحركوا فوق منصة مرفوعة

وضيقة · ولهذا السبب ، كان من الواجب على الدراما ، أن تخلو من مشاهد الموت ، والأفعال العنيفة ، وكـل الأشياء الكثيرة الأخرى التى لا يمكن تمثيلها فوق هذه المنصة المحدودة ، فى صورة ملائمة ومحترمة · بالاضافة الى هذا ــ وكما سنلمس فيما بعد ــ فان كاستلفترو سيؤسس نظريته الخاصة بوحدتى الزمان والمكان على مفهوم هذه المنصـة المقيدة بمحدوديتها ، وعلى الضرورات الفزيائية ، التى لا غنى عنها للمتفرجين والممثلين كذلك ·

أما فيما يتعلق بالتمييز بين الأجناس المختلفة ، فان كاستلفترو يختلف مع أرسطو اختلافا صريحا · ففى كتابه « فن الشعر » ، يميز أرسطو بين الناس طبقا لمستويات ثلاثة : المسـتوى العام ، والمسـتوى الأعلى ، والمستوى الأدنى · ومن هذا التمييز ، تتمايز الأجناس الشعرية المختلفة ، وهى : التراجيديا ، والكوميديا ، والملحمة · أما كاستلفترو ، فيعتقد بأن طريقة التمييز هذه ليست صحيحة فحسب ، وانما لا تتفق أيضا مع ما يقوله أرسطو نفسه فيما بعد عن التراجيديا · ففى رأى كاستلفترو ان وضع النبالة والوضاعة فى الاعتبار ، ليس لتمييز شكل شعرى عن آخر ، وانما هو أمر مقصور على التراجيديا بصفة خاصة ، وبقدر ما تكون الفضيلة معتدلة ــ كما يقول أرسطو ــ فانها تكون أقدر على اثارة انفعالى الخوف والشفقة · فالشعر ــ كما يعترف أرسطو نفسه بحق ــ ليس محاكاة ــ لشخصية ، أو النبالة ووضاعة ، وانما هو محاكاة لأناس يقومون بفعل · كما أن أنواع الشعر المختلفة ، تتمايز فيما بينها لا بالنبالة والوضاعة ، ولا بشخصية الناس المختارين للمحاكاة ، وانما بمنزلتهم أو أحـوالهم فقط · ان الاختـلاف الكبير ، والغالب تماما بين الشخصيات النبيلة والعامة ، هو الذى يميز الشعر التراجيدى والملحمى عن الشعر الكوميدى من جهة ، وأشكال الشعر المشابهة من جهة أخرى · وعلى هذا ، فان المنزلة الاجتماعية ــ وليست القدرة العقلية ، أو الصفات الشخصية ، أو الفعل (وهى أمور تتفاوت درجاتها فى الناس طبقـا لأوضاعهم) ــ هى التى تميز شكلا شعريا عن شكل آخر · أما العلامة المميزة للمنزلة الاجتماعية فوق خشبة المسرح ــ بل وفى الأدب بصفة عامة ــ فهى تصرفات الشخصيات · فالنبلاء يفعلون ما هو لائق وملائم ، بينما يأتى العامة ، بما لا يليق ولا يلائم ·

وهنا نلاحظ أن كاستلفترو قد هرب من مأزق ، الا لكى يقع فى مأزق آخر · فبينما لا تستطيع مسألة النبالة والوضاعة ــ من أية ناحية جمالية ــ أن تؤدى الى التمييز بين شخصيات التراجيديا وشخصيات الكوميديا (على أن نتجنب هنا قضية ما اذا كان هذا رأى أرسطو فعلا ،

أو ليس رأيه) فليس من الأصوب جعل المنزلة المظهرية والمادية ـ أو الوضع الاجتماعى ـ هو وحده الملمح المميز • وسواء اعتبرنا ذلك تفسيرا لأرسطو، أو نظرية شعرية قائمة بذاتها ، فان رأى كاستلفترو الجدلى ، يعد ـ فى كلتا الحالتين ـ أمر لا يمكن الدفاع عنه •

٢ ـ وظيفة التراجيديا

لا توجد عبارة فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، كانت عرضة للنقاش وسوء الفهم ، كتلك العبارة التى وردت فى نهاية تعريفه للتراجيديا ، والتى تقرر بأن وظيفة التراجيديا هى تحقيق التطهير من انفعالى الخوف والشفقة •

ولعل كثر شروح هذه العبارة احتمالية ـ كما يقول تويننج Twining ـ يمكن تلخيصه فى تفسيرين :

أولهما : يخلع على (تطهير) أرسطو معنى أخلاقيا عن طريق ارجاع تأثير التراجيديا الى الدرس الأخلاقى والمثال الذى تسوقه • ولقد ظل هذا التفسير تراثا أدبيا لعدة قرون ، بل ويمكن أن نجده عند كتاب مختلفين ، مثل : كورنى ، ولسنج ، وراسين ، ودرايدن ، وداسيير ، ورابان •

أما التفسير **الآخر :** فهو أن ما تحدثه التراجيديا من تطهير ، انما هو انعتاق ، أو تنفيس انفعالى ، تحدثه عملية اثارة هذه الانفعالات • فقد أصر أفلاطون على أن الدراما تثير الانفعالات كالخوف والشفقة ، وأن هذه الاثارة ـ فى رأيه ـ تصيب نفوس الناس بالضعف والضعة • أما أرسطو فقد رد على ذلك فى عبارته تلك ، بأن اثارة هذين الانفعالين اثارة نفسية قوية ، تتيح لهما متنفسا يحقق المتعة ، ومن جراء ذلك يحدث التطهير من الانفعالين ، ويقع الخلاص منهما •

معنى هذا ، ان الانفعالات تتصفى وتتطهر عن طريق مرورها بوسيلة الفن ، وبأنها تسمو ـ كما بين بوتشر ـ الى درجات النبالة بسبب أمور تستحق الانفعال المثالى وهذا التفسير لا يعطى (التطهير) تأثيرا أو هدفا أخلاقيا مباشرا ، لأن التراجيديا تؤثر فى المشاعر لا فى الارادة •

وبينما يسيطر المفهوم الأخلاقى ـ بالطبع ـ على النقد الايطالى (بل وعلى النقد فى أوربا حتى قرب نهاية القرن الثامن عشر) فان عددا من نقاد عصر النهضة ـ (ومن بينهم منتورنو ، واسبرونى ، حتى ولو قد

فشلا فى التمكن من المعنى الجمالى البعيد لتعريف أرسطو) ـ قد أدركوا ـ فى نهاية الأمر ـ بأن أرسطو قد عزا الى التراجيديا هدفا انفعاليا ، وليس هدفا أخلاقيا • وليس من الضرورى أن نقدم تقريرا مفصلا عن آراء مختلف النقاد الايطاليين حول هذا الموضوع ، ولكن من الضرورى القول بأن تفسيرات الكتاب الأكثر أهمية توجب الاشارة اليها ، ما دمنا ـ بدونها ـ لا نستطيع أن نتفهم وظيفة الدراما فى عصر النهضة •

ان جيرالدى سنشيو يستنتج أن هدف التراجيديا والكوميديا هو أمر واحد ، يتمثل فى تحقيق الفضيلة ، الا انهما يصلان الى تلك الغاية عن طريقين مختلفين • فالكوميديا تحقق غايتها عن طريق الامتاع ، والنكات ، والمداعبات الملهوية • أما التراجيديا ـ سواء انتهت نهاية سعيدة ، أو غير سعيدة ـ فانها تطهر العقل من الرذيلة والسوء عن طريق استخدام الشقاء والفزع ، وبهذا تحقق غايتها الأخلاقية • وفى موضع آخر ، يحاول سنشيو أن يثبت بأن الشاعر التراجيدى يدين الأفعال السيئة ، وعن طريق ربطها بما هو مخيف وتعس ، يجعلنا نخشاها ونكرهها ، أى أن الشخصيات السيئة توضع فى مواقف مخيفة ، وداعية الى الاشفاق ، ومن ثم ، نخشى محاكاة نقائص تلك الشخصيات • والناتج، ليس هو التطهر من الخوف والشفقة ـ كما يقول أرسطو ـ ولكنه القضاء على كل رذيلة ، وعلى كل رغبة شريرة عن طريق التأثر بالتطهير التراجيدى •

أما تريسينو Trissino ، فقد ذكر ـ فى الجزء الخامس من رسالته Poetica (١٥٦٣) تعريف أرسطو للتراجيديا ، ولكنه لا يبذل أية محاولة لشرح قاعدة التطهير • ومفهومه لوظيفة الدراما يشبه الى حد بعيد مفهوم سنشيو • وهو أن مهمة الشاعر التراجيدى ـ من خلال وسيلة المحاكاة ـ انما هى امتداح ما هو صالح ، واثارة الاعجاب به • أما مهمة الشاعر الكوميدى فهى السخرية مما هو سيىء وذمه• لأن التراجيديا ـ كما يقول أرسطو تعالج الأنواع الأحسن من الأفعال ، بينما تعالج الكوميديا الأنواع الأسوأ •

الا أن روبرتللى (١٥٤٨) يعزو الى التراجيديا وظيفة أكثر جمالية• فعندما تقدم التراجيديا أفعالا محزنة وفظيعة ، فانها تولد فى عقل المتفرج فزعا ومواساة • وممارسة هذا الفزع وتلك المواساة يطهر العقل من تلك الانفعالات ، لأن المتفرج عندما يرى الأشياء المقدمة له تشبه تماما الحقائق الواقعة فى حياته ، يصبح معتادا على الأسف والشفقة • وبهذا ، يتلاشى ـ تدريجيا ـ هذان الانفعالان • بالاضافة الى هذا ، فان رؤية عذابات الآخرين ومعاناتهم ، تجعل الناس يخففون من أحزانهم على عذاباتهم

الخاصة . حين يدركون بأن مثل هذه الأشياء انما هى أمور شائعة وخاصة بالطبيعة الانسانية ٠

ومن ثم ، فان مفهوم روبرتللى لوظيفة التراجيديا ، ليس مفهوما أخلاقيا ، وانما نفهم منه ـ بصفة أساسية ـ أن تأثير التراجيديا هو اضعاف قوة تأثير الخوف والشفقة فى عقولنا ، عن طريق تعويدنا على رؤية الأفعال التى من شأنها اثارة تلك الانفعالات ٠

ولقد قدم كل من فيتورى Vettori (١٥٦٠) ، وكاستلفترو Castelverto (١٥٧٠) تفسيرا للتطهير ، مشابها لهذا التفسير ٠ فالثانى منهما ، يقارن عملية التطهير بالانفعالات التى يستثيرها وباء أو طاعون ٠ ففى أول الأمر ، يصاب المرضى بلوثة الاستثارة ، ولكنهم سرعان ما يعتادون ـ تدريجيا ـ على رؤية المرض ، وبهذا يهدأ هلعهم ، وتسكن حدة انفعالاتهم ٠

أما مفهوم ماجى عن التطهير ، فهو يختلف عن ذلك بعض الشىء ٠ف « التطهير » بالنسبة له ـ حسبما نفهمه نحن ـ هو التخلص ـ من خلال الخوف والشفقة ـ مما يماثل هذين الانفعالين ، وليس التخلص من هذين الانفعالين بالذات ٠ ان ماجى لا يستطيع أن يدرك بأن التراجيديا التى تسبب الخوف والشفقة فى سامعها ، يجب عليها ـ فى نفس الوقت ـ أن تخلصه من القلق والاضطراب ٠ بالاضافة الى هذا ، فان الخوف والشفقة انفعالان مفيدان، بينما هناك انفعالات أخرى ليست مفيدة بالتأكيد ، مثل: الرغبة فى اكتناز المال ، والشبق الجنسى ، والغضب ٠ وفى موضوع آخر، يعتمد ماجى على استشهادات من أفلاطون ، وأرسطو ، والاسكندر الأفروديسى ، كى يفسر المتعة التى تولدها التراجيديا ، على أساس أننا نشعر بالأسى ، بسبب القلب الانسانى الذى ينبض داخلنا ، ولذى يتأثر برؤية التعاسة ، بينما نشعر نحن بالمتعة ، لأننا ـ من الناحيتين الانسانية والطبيعية ـ نحس بالشفقة ٠ ان المتعة والألم ، انما هما ـ فى الأصل والصميم ـ نفس الشىء ٠

ويتفق فارشى Varchi مع ماجى فى تفسيره للتطهير ، فى أنه ليس تخليص النفس من انفعالى الخوف والشفقة ذاتيهما ، وانما من انفعالات أخرى مشابهة لهما ٠

أما هدف التطهير عند اسكاليجر (١٥٦١) فهو ـ كهدف كل أنواع الشعر الأخرى ـ أخلاقى ـ محض ٠ ولا يكفى أن يثير اعجاب المتفرجين وفزعهم (كما يدعى بعض النقاد أن الشاعر اسخيلوس كان يفعل ذلك) ٠ وانما مهمة الشاعر ـ الى جانب هذا ـ أن يعلم ، وأن يثير ، وأن يمتع ٠

فالشاعر يعلم الأخلاق من خلال الأفعال التى تضطرنا الى اعتناق ما هو صالح منها ، والاقلاع عما هو سيء منهـا • ففى التراجيـديا ، تتحول سعادة الشخص الشرير الى تعاسة ، وأحزان الشخص الخير الى سعادة • وهنا يقتفى اسكاليجر أثر المفهوم المتطرف للعدالة الشعرية التى نجدها صريحة فى أعمال كثير من كتاب عصر النهضة • ونتذكر دكتور جونسون وهو يؤنب شكسبير على القدر المأسوى الذى أصاب كورديليا ابنة الملك لير الصغرى ، وأصاب بعض الشخصيات الأخرى التى لا تستحق أى لوم ، وكأنه بذلك (أى جونسون) قد ورث تقليد العدالة الشعرية عن عصر النهضة • ويتحقق الهدف الأخلاقى فى الدراما ـ عند اسكاليجر ـ بوسيلتين : احداهما غير مباشرة ، وأخراهما مباشرة •

فالوسيلة غير المبـاشرة ، تتمثل فى أنه يجب أن ينتهى العـرض المسرحى بمعاقبة الشر أو الرذيلة ، ومكافأة الخير أو الفضيلة • أما الوسيلة المباشرة ، فهى أن تتحدث الشخصيات بنفسها عن القيم الأخلاقية خلال المسرحية •

كما يؤمن منتيرنو بنفس مفهوم اسكاليجر ، وهو أن غاية التراجيديا أن تعلم ، وأن تمتع ، وأن تثير • فهى تعلمنا عندما تضع أمامنـا مثالا لحياة ، وسلوكات أشخاص عظيمى القدر ، وترينا اياهم وهم يسقطون الى أحط دركات التعاسة ، بسبب خطأ انسـانى • كما تمتعنا بجمـال شعرها ، ولغتها ، وأغنياتها ، وما شابه ذلك • وأخيرا، تثيرنا بالاندهاش، والخوف ، وتحريك شفقتنا • وبهذا كله ، تطهر نفوسنا من تلك الانفعالات، وعملية التطهير هذه يقرنها منتيرنو بنفس الاجراء لذى يقوم به الطبيب • « فكما أن الطبيب يستخدم الدواء السام ، كى يقضى على التهابات المرض السامة ، والتى تؤثر فى الجسم كله ، فان التراجيديا ـ بدورها ـ تطهر الذهن من الاضطرابات العنيفة ، باستخدام طاقة هذه الانفعالات ، وهى مصاغة صياغة شعرية جميلة » •

٣ ـ شخصيات التراجيديا

ان مفهوم أرسطو للبطل التراجيدى المثالى ، قائم على افتراض أن وظيفة التراجيديا ، هى أن تحدث « كاثرسيس » ، أو التطهير من الخوف والشفقة : و « الشفقة هى ما يشعر به المرء نحو شخص ـ وان لم يكن بريئا تمام البراءة ـ فانه يعانى معاناة تتجاوز ما يستحق • أما الخوف ،

فانه يتولد فينا عندما يكون الشخص الذى يعانى انســانا له طبيعــة كطبيعتنا » . وبناء على ذلك ، اذا ما تعرضت التراجيديا انسانا طيبا بريئا تمام البراءة ، وهو يسقط من قمة السعادة الى وهدة التعاسة ، فلن يتسبب عن ذالك لا خوف ولا شفقة ، وانما ستؤدى هذه النتيجة الى الصدمة والرفض . واذا ما عرضت التراجيديا انسانا سيئا تمام السوء ، وهو يعانى تغيرا من حال التعاسة الى حــال السعادة ، فاننا لن نشعر بخوف ولا بشفقه فحسب ، وانما ــ الى جانب ذلك ــ لن يرضى احساسنا بالعدالة عن ذلك .

وعلى النقيض من هذا ، اذا كان هناك انسان سيىء تمام السوء ، وتغير من حال السعادة الى حال التعاسة والكرب ، فان احساسنا ــ فى الحقيقة ــ سيرضى ، ولكن دون أن تستثار عاطفتا الخوف والشفقة التراجيديتان . ومن ثم ، فان المثال النموذجى للبطل انما يقع بين طرفين : فلا هو طيب وبرىء تمام البراءة ، ولا هو سىء تمام السوء وان كان يقترب من طرف الطيبة والبراءة ، وأن يرجع سبب المصيبة التى ستحل به الى عيب كبير فى شخصيته ، أو الى خطأ مقدر فى السلوك .

ومفهوم البطل التراجيدى هذا ، كان موضوعا الكثير من المناقشات فى عصر النهضة . والحقيقة أن أول مثال فى النقد الايطالى ــ يتعلق بتطبيق أفكار أرسطو على نظرية التراجيديا ــ ربما نجده فى اشارة دانيللو Daniello (١٥٣٦) الى البطل التراجيدى . ومع هذا ، فان دانيللو لم يفهم أرسطو فهما كاملا .

فقد صرح بأن التراجيديا ــ اذا ما أرادت أن تحاكى بشكل متقن تماما ما هو تعس ومخيف ــ يجب ألا تعرض أناسا فضلاء وعادلين ، وهم يسقطون فى الرذيلة والظلم بسبب الحظ العاثر ، لأن هذا السقوط أكثر من أن يكون تعسا ومخيفا . كما يجب ألا تعرض التراجيديا نقيض ذلك ، كأن تقدم أناسا أشرارا ، يتحولون عن طريق النجاح الى أناس طيبين وأبرياء عادلين .

هنا ، يفهم دانيللو التراجيديا على أساس أنها تعرض انسانا يتحول من حال الرذيلة الى حال الفضيلة ــ أو العكس ــ عن طريق النجاح ، أو سوء الحظ . وهذا المفهوم المخطوء لمعنى أرسطو يدعو للغرابة . لأن أرسطو لا يشير الى تأثير التراجيديا الأخلاقى ، وانمــــا الى تأثير انفعالى الشفقة والخوف على وجدان المتفرج ، مع أنه ــ بالطبع ــ لا يود أن تهز الكارثة الحس الأخلاقى للمتفرج ، أو حس العدالة فيه .

وبعد دانيللو ــ ببضع ســنوات ــ نجــد جيرالدى سنشيو يتبع

أرسطو ، بل ويكون أكثر التصاقا به من حيث مفهوم البطل التراجيدى • بالاضافة الى هذا ــ يؤكد على أن التراجيديا يمكن ان تنتهى نهاية سعيدة أو غير سعيدة ، طالما استطاعت أن تحقق الشفقة والخوف • واذا كان أرسطو قد أبان ــ بوضوح ــ عن رفضه للنهاية السعيدة فى التراجيديا ، فان كلامه عن التراجيديا ذات الخط المزدوج ، أو ذات الكارثة المزدوجة ــ أى التراجيديات التى يثاب فيها الطيبون فى النهاية ، ويعاقب المسيئون ــ فان مثل هذا الناتج ، انما هو ــ بلا شك ــ ضد التأثير التراجيدى العام •

ان مهفوم اسكاليجر عن مهمة الشاعر التراجيدى الأخلاقية ــ التى تعنى مكافأة الفضيلة ، ومعاقبة الرذيلة ــ لا يساير مفهوم أرسطو • لان اصرار اسكاليجر على أن كل تراجيديا ينبغى أن تنتهى نهاية غير سعيدة ، يعنى ــ بالتالى ــ أنه يجب ألا يعيش غير الأفاضل ، وألا يقاسى غير الأراذل •

كما أن هناك ناقدا آخرا فى نفس العصر اسمه كابريانو Capriano ــ أشار الى أن النهاية القدرية للتراجيديا ، ترجع الى عدم قدرة بعض الرجال العظام القدر ، على التحكم فى أنفسهم تحكما حصيفا • وهذا يعنى ، اقترابا أكثر من معنى أرسطو الحقيقى •

لقد لوحظ أن أرسطو كان يعتبر الانسان الفاضل تمام الفضيلة ، لا يصلح أن يكون بطلا مثاليا للتراجيديا • الا أن منتيرنو يرى ان التراجيديا جادة وعظيمة الشأن ، لأن شخصياتها عظيمة الشأن • وعلى هذا ، لا يستطيع أن يجد سببا ــ رغم أرسطو ــ يمنع من التساؤل : لماذا ينبغى ألا تعرض سير الرجال العظام ، أو القديسين المسيحيين فوق خشبة المسرح ؟؟ بل ولماذا لا تكون حياة المسيح نفسه موضوعا صالحا للتراجيديا ؟؟ وهذا الرأى ــ فى الحقيقة ــ هو نفس رأى كورنى فى بحثه لمسرحيته « بوليوكت » ، حيث يذكر منتيرنو فى تبريره لقضيته الخاصة • وبعد أن يجيل منتيرنو النظر فى الشخصيات الأخرى للتراجيديا ، يصل الى تفريق غريب بين الشخصيات الصالحة للتراجيديا ، والشخصيات الصالحة للكوميديا • فهو يقرر ــ أول كل شىء ــ ألا تظهر الفتيات الصغيرات ــ فيما عدا الاناث من العبيد ــ فى الكوميديا ، لأن نساء العامة من الشعب ، لا يظهرن فى المجتمعات قبل الزواج ، وقد يسيىء اليهن مصاحبة الشخصيات الوضيعة فى الكوميديا • بينما الفتيات فى التراجيديا يكن أميرات ، معتادات على مقابلة النبلاء ومحادثتهم منذ صباهن الباكر •

ثانيا : دائما ما تكون النساء المتزوجات فى الكوميديا مخلصات

لأزواجهن ، بينما يكن فى التراجيديا خائنات • ويرجع سبب ذلك ، الى أن الكوميديا تنتهى بالمصادفة وسيادة الطمأنينة والاستقرار • بينما العلاقات القائمة على الخيانة ، لا يمكن أن تنتهى نهاية سعيدة ، لأن مهمة الحب المعالج فى التراجيديا أن تؤدى الى تدمير البيوت الكبيرة ، تدميرا مأســويا •

ثالثا : كثيرا ما نجد العجائز فى الكوميديا فى حالة غرام ، ولكنهم لا يكونون كذلك فى التراجيديا ، لأن الرجل العجوز المحب يكون مدعاة للضحك منه • وهذا ما تسعى الكوميديا الى تحقيقه ، والكنه يتعارض تماما مع الجدية التى تهدف اليها التراجيديا • ولا شك أن هذا التفريق مستمد من المسرحيات اللاتينية ، أى من تراجيديات سنيكا من جهة ، ومن كوميديات بلاوتوس وتيرانس من جهة أخرى •

وفى احدى الفقرات الواردة فى كتاب أرسطو « فن الشعر » ، نجد صياغة لمتطلبات رسم الشخصية فى الدراما • ففى هذه الفقرة ، يرى أرسطو أن الشخصية الدرامية ، يجب أن تكون طيبة ، وذات صلاحية درامية (أى صادقة مع طبيعة النمط الذى تنتمى اليه) ، وأن تتساوق مع ذاتها ، والقد أثارت تلك الفقرة مفهوما غريبا للشخصية خلال عصرى النهضة ، والكلاسية • ففى ضوئه ، نجد أن مفهوم « اللياقية decorum يصر على أن كل رجل عجوز ، يجب أن يتصف بملامح شخصية معينة ، وأن يتصف كل شاب بملامح أخرى معينة ، وهكذا •• بالنسبة للجندى ، والتاجر ، والشخص الفلورنسى ، أو الباريسى ، أو ما شابه ذلك •

ولقد كانت تلك الصيغة الشكلية الثابتة ، مرتبطة بالتمييز الطبقى كعامل أساسى يفرق بين شخصيات التراجيديا ، وشخصيات الكوميديا • وهذا العامل مستمد ــ فعلا ــ من فقرة وردت فى كتاب هوراس « فن الشعر » ، وكذلك من الأوصاف الخطابية لخصائص الرجال المتنوعة التى جاءت فى الكتاب الثانى من كتاب « الخطابة » لأرسطو •

ويمكن البــدء بتفسير عصر النهضة لمفهوم « اللياقة » من احدى وجهتى نظــر : أولاهما ــ أن هوراس ــ ومن جــاء بعده من نقاد عصر النهضة ــ قد أخذوا ينقلون الى ميدان الشعر الفوارق التقريبية للشخصية، والتى صاغها أرسطو فى كتابه « الخطابة » ، على نحو مبسط يتفق مع هدف العرض الخطابى • ويجب أن نكرر هنا ــ مرة أخرى ــ أن تلك الفروق كانت خطابية ، ولم تكن جمالية • ولهذا ، لم يشر اليها أرسطو فى كتابه « فن الشعر » • ولقد أدت محاولة نقلها الى مجال الشعر ، الى تجميد الشخصية وتبلورها ، فى الدراما الكلاسية • الا أن سوء المفهوم

الجمالى ـ الذى تضمنته هذه المحاولة ـ ظهر بشكل واضح جدا · وفى مثل تلك الحالة ، يمكن تفسير الشعر ، لا على أساس الحقيقة المثالية للحياة الانسانية ، وانما على أساس شيء تحكمى ، أو ـ على أحسن تقدير ـ شيء تجريبى بحت ، هو قاعدة النظرية الخطابية ·

ولكن من الممكن النظر الى مبدأ « اللياقية » من وجهة نظر أخرى · وهى أن هناك قضية أكثر عمقا ، يمكن التعرض لها هنا ، وهى قضية الفوارق الاجتماعية · فالتقيد ب « اللياقية » اقتضى ضرورة التمسك بالفوارق الاجتماعية التى كانت تصوغ قاعدة الحياة فى عصر النهضة ، بل وقاعدة الأدب فى نفس العصر · وهذا الاتجاه ذاته ، هو الذى حمل التراجيديا النيوكلاسية على استبعاد كل الشخصيات ، ماعدا الشخصيات التى تنتمى الى أعلى الطبقات الاجتماعية · وعلى هذا ، فان الناس الذين يتميزون ـ مصادفة ـ بمرتبة ، أو مهنة ، أو بلدة ، ولا يتميزون فقط بما يراه الفن صالحا له ، أصبحت شخصياتهم موضوعات للأدب النيوكلاسى · وبقدر ما كان هذا حقيقيا ، فان الأدب فقد شيئا من التعمق الشديد ، ومن عالمية الفن وهو فى أعلى مستواه ·

واننا نجد عنصر « اللياقية » هذا ، عند نقاد عصر النهضة كلهم ، ابتداء من فيدا Vida ، ودانيللو · ومن ثم ، أصبح التمسك ب «اللياقية» ضروريا ، الى الدرجة التى حملت كلا من موزيو Muzio وكابريانو Capriano ، على أن يجعلا منها أخطر تهمة وجهت الى هوميروس ، الذى لم يكن يراعيها ـ بصفة دائمة ـ فى أعماله · وعندما كان كابريانو يقارن فرجيل بهوميروس ، أخذ يجزم بأن الشاعر اللاتينى يتفوق على الشاعر اليونانى من حيث البلاغة ، والجلال ، وسمو الأسلوب ، ومراعاة « اللياقية » فوق ذلك كله · ان خشونة بعض التشبيهات الظاهرة عند هوميروس ، بل وأفعال بعض شخصياته ، بدت لنقاد عصر النهضة أخطر عيب فى نظرهم · وهذا ما دفع سكاليجر على أن يضع هوميروس فى مرتبة متدنية ، ليست أقل من فرجيل فحسب ، وانما أقل من مرتبة موسيوس Musaeus ·

كما نجد عند كل من منتيرنو وسكاليجر تحليلا تفصيليا دقيقا لكل شخصية · فقد عرفا الشاعر على ما يجب أن يمارسه كل شاب ، وكل عجوز : كيف يؤدى فعلا ، وكيف يتكلم ، وكيف يلبس · ولم يكن من المسموح به الخروج على تلك القواعد الثابتة ، مهما كانت الظروف · وحتى عندما حرر الشاعر نفسه من تلك المفاهيم ، وراح يهدف الى وصف الشخصية وهو فى حسن حالاته ، فاننا نجد تصويرا للشخصية فى الدراما

النيوكلاسية ، ولا نجدها وهى تتطور . لقد كانت الشخصية ثابتة من بداية المسرحية حتى نهايتها .

٤ ـ الوحدات الدرامية

نص أرسطو فى تعريفه للتراجيديا ـ على أن المسرحية يجب أن تكون تامة ، أو متكاملة ، أى يجب أن تكون ذات وحدة . وهو لا يعنى بوحدة الحبكة ، الوحدة التى تتعلق ببطل واحد ، ولذا يقول :

« ان وحدة الحبكة الدرامية ، لا تتمثل ـ كما يعتقد البعض ـ فى كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء لا تحصى ، تقع لهذا الشخص الواحد ، ومن المستحيل أن تختزل فى وحدة . ومن نفس المنطلق هناك عديد من الأفعال التى يؤديها شخص واحد ، ولا يمكن صوغها فى شكل فعل واحد . ومن ثم يتضح خطأ كل الشعراء الذين نظموا ملاحم فى هرقليس ، أو فى أودسيوس ، أو كتبوا منظومات من هذا القبيل » .

هذا ما نص عليه أرسطو فيما يتعلق بوحدة الفعل . ولكن ... ما هو أصل الوحدتين ؟ ـ أى وحدة الزمان ، ووحدة المكان ؟؟

اننا لا نجد فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو غير اشارة واحدة تتعلق بمحدودية الزمان فى الفعل التراجيدى ، ولا نجد ـ على الاطلاق ـ أية اشارة فى الكتاب الى ما يسمى بوحدة المكان .

يقول أرسطو ، ان فعل التراجيديا وفعل الملحمة ، يختلفان عن بعضهما من حيث الطول : « فالتراجيديا تحاول أن تقصر مداها ـ كلما أمكن ذلك ـ على زمن مقداره دورة شمس واحدة ، أو ربما تجاوزت ذلك بقليل ، بينما لا يتحدد فعل الملحمة بزمن » .

هذه الفقرة ، ليست الا اشارة غامضة الى حقيقة تاريخية ، انها مجرد استنتاج تقريبى ، مستقى من الممارسة المعتادة لكتابة التراجيديا . ولم ينص أرسطو على أنه قانون للدراما ، يجب ألا تنتهك حرمته .

أما الوحدة التى لعبت دورا أساسيا ودائما فى الدراما النيوكلاسية دون هاتين الوحدتين ، فهى وحدة الفعل . وهى ـ فى الحقيقة ـ الوحدة الوحيدة التى عرفها أرسطو ، أو التى أصر على توافرها . ولكن ، من

اشارة أرسطو العارضة الى محدودية الزمن العامة فى التراجيديا اليونانية ، صاغ نقاد عصر النهضة وحدة الزمن ، التى استنبطوا منها ــ أيضا ــ وحدة المكان • وهذه الوحدة ، لا نجد عنها أية اشارة على الاطلاق ، لا عند أرسطو ، ولا عند أى كاتب آخر من الكتاب القدامى • ويعزو تاريخ النقد الأدبى صياغة الوحدات الثلاث الى النقاد الايطاليين فى عصر النهضة ، لا الى النقاد الفرنسيين فى القرن السابع عشر • ولنحاول هنا ، تتبع تاريخ تلك الوحدات خلال القرن السادس عشر ، ونشرح خطوات تطورها •

ان أول اشارة ــ فى الأدب الحديث ــ الى وحدة الزمن ، نجدها عند جيرالدى سنشيو ، فى كتابه Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie فهو يقول بأن التراجيديا والكوميديا تتفقان ــ ضمن ما تتفقان فيه من عناصر أخرى ــ هو قصر الفعل على يوم واحد ، أو أطول من ذلك بقليل • ومن هنا ، استطاع ــ لأول مرة ــ أن يحول عبارة أرسطو ــ كحقيقة تاريخية ــ الى قانون درامى • وليس هذا فحسب ، ولكنه غير من عبارة أرسطو التى تنص على أن التراجيديا تحد نفسها زمنيا « بدورة شمس واحدة » ، الى تعبير قاطع ، وهو « يوم واحد » • وهو يستنتج أن يوربيديس فى مسرحية « أبنـاء هرقل » ، لم يستطع ــ فيما يتعلق بالمسافات الطويلة بين أمكنة الأحداث فى المسرحية ــ أن يحصر زمن الفعل فى يوم واحد • ومن ثم ، فان أرسطو كان ولابد وأن يعرف عددا كبيرا من المسرحيات اليونانية الممتازة ، والمفقودة الآن • ولهذا ، يصبح من المحتمل التكهن بأنه لم تغب عن ذهنه مثل تلك المعالجات المسرحية التى لم تكن أفعالها تنحصر ــ بشكل صارم ــ فى حدود يوم واحد • ولذا ، سمح لزمن الدراما ــ عن عمد ــ أن يتجاوز مدة اليوم الواحد • وبناء على ذلك ، أصبحت وحدة الزمان ــ بين سنتى ١٥٤٠ و ١٥٤٥ ــ جزءا من نظرية الدراما • ولم يكد يمضى قرن حتى أصبحت تلك الوحدة ، قاعدة لا تنتهك فى الأدب الدرامى فى فرنسا ، وفى غيرها من البلدان الأخرى •

كما نجد عند روبرتللى (١٥٤٨) عبارة أرسطو « دورة شمس واحدة » ، مقصورة على يوم مصطنع ، مدته اثنتا عشرة ساعة • فكما أن فى مستطاع التراجيديا أن تتضمن فعلا واحدا مستمرا ، وكما أن الناس معتادون على النوم ليلا ، فان ذلك يعنى أن الفعل التراجيدى ، لا يمكن أن يتخطى مدة يوم واحد مصطنع • وتلك المدة ، ملائمة للتراجيديا ، كما أنها ملائمة للكوميديا ، لأن طول الحدوتة فى كليهما واحد •

أما سجنى Segni (١٥٤٩) ، فيختلف عن روبرتللى فيما يتعلق بتفسير عبارة « دورة شمس واحدة » • فهو ــ أى سجنى ــ لا يراها تشير

الى يوم مصطنع طوله اثنتا عشرة ساعة ، وانما تشير الى يوم طبيعى ، مدته أربع وعشرون ســاعة ، لأن أمورا كثـيرة ومتنــوعة ــ مما تعالجه التراجيديا ، والكوميديا أيضا ــ يحتمل وقوعها ليلا ، مثل : الزنا ، وجرائم القتل ··· وغير ذلك · ولكن ، اذا ما قيل بأن الليل هو الوقت الطبيعى للنوم ، فان سجنى يجيب على ذلك ، بأن الناس المنحرفين يفعلون خلاله ما يناقض قوانين الطبيعة · وفى تلك الحقبة ــ تقريبا ــ بدأ الجدل التاريخى حول هــذا السؤال : ماذا كان يعنى أرســطو ، بقصر مــدة التراجيديا على يوم واحد ؟؟ ··· وبعد مرور ثلاثة أرباع القرن على ذلك، استطاع بنى Beni (١٦٢٣) ، أن يحصى ثلاث عشرة اجابة مختلفة ، أدلى بها الباحثون على هذا السؤال ·

أما تريزينو Trissino فى كتابه « فن الشعر » (١٥٦٣) ، فقد صاغ عبارة أرسطو المتعلقة بوحدة الزمان ، هكذا :

« كما أن التراجيــديا تختلف عن الملحمــة من حيث الطول · فالتراجيديا تتحــدد بيوم واحــد ، مقــداره دورة شمسية ، أو أزيد على ذلك بقليل ، بينما لا تتحدد الملحمة بزمن · والحقيقة أن تلك المدة كانت معتــادة فى كــل من التراجيديا والكوميديا منذ بدايــة كل منهما · بل ولا يزال ذلك ساريا حتى الآن بين الجهلة من الشعراء » ·

ومن هنا ، لاحظ ناقد فرنسى ــ ولأول مرة ــ أن التمسك بوحدة الزمان ، يفرق بين الشــاعر العالم ، والشــاعر الجاهل · ويتضح أن تريزينو قد فهم وحدة الزمان على أساس أنها أصل فنى يساعد فى انقاذ الشعر الدرامى من حالة الفوضى واللاشكلية التى أصابت الدراما فى العصور الوسطى · وعلى هذا ، لم تصبح وحدة الزمان قانونا دراميا فحسب ، وانما أصبحت ــ الى جانب ذلك ــ عينا راصدة ، تميز الفنان الدرامى ، عن مجرد هذا المصنف الدرامى الجاهل للمسرحيات الشعبية ·

★ ★ ★

ولا يوجد ناقد واحد ممن ذكرناهم ، قد أشار الى وحدة المكان ، لسبب بسيط ، وهو أنه لا توجد فى كتاب أرسطو « فن الشعر » أية اشارة الى تلك الوحدة · ولكننا نجد فى مناقشة ماجى لوحدة الزمان ــ خلال تعليقه على كتاب « فن الشعر » (١٥٥٠) ــ اهتماما خاصا ، مهد الطريق الى التعرف على الوحدة الثالثة ·

لقد كان ماجى يحاول أن يشرح ــ على نحو منطقى ــ سبب وجوب توافر وحدة الزمان · لماذا يجب أن تتقيد التراجيديا بزمن محدد ، ولا تتقيد

الملحمة بذلك ؟؟ ولقد تجلى هذا التفريق ـ فى نظره ـ من خلال الحقيقة التى تقول بأن الدراما تعرض على خشبة المسرح أمام عيوننا • فاذا ما كان ينبغى علينا أن نشاهد أحداث شهر كامل تعرض فى حوالى نفس الوقت الذى يستغرقه أداء المسرحية (أى فى حوالى ساعتين ، أو ثلاث ساعات) فان الاقتناع بالعرض وتصديقه سيبدو مستحيلا • ويقدم ماجى مثالا على ذلك ، وهو اذا ما كانت لدينا مسرحية تراجيدية ، وكان علينا أن نبعث برسول الى مصر ، وكان عليه أن يعود الينا بعد ساعة واحدة ، ألن نعتبر ـ نحن المتفرجين ـ هذا الأمر مجرد شىء مضحك ، ولا يمكن تصديقه ؟؟ وعلى النقيض من ذلك ، فاننا لا نرى أحداث الملحمة تعرض أمامنا • ومن ثم ، لا نشعر بالحاجة الى تحديدها بأى زمن معين •

وعلى هذا ، يجب أن نلاحظ هنا أن تحديد الوقت قائم على فكرة العرض • فالمدة التى يستغرقها فعل المسرحية فى الواقع ، يجب أن تتطابق تماما مع مدة عرضه فوق خشبة المسرح • هذه الفكرة هى التى أدت الى قبول وحدة المكان ، والتى أقيمت على أساسها •

ان تحديد مدة الفعل بمدة العرض ، أعقبه القول بأن مكان الفعل ، يجب أن يتحدد بمكان العرض • ولا شك أن هذا التحديد يعتبر ضربا من الواقعية ، يحاول بدقة أن يحقق الايهام الدرامى الحقيقى • الا أن هذا الاتجاه ـ بصورة عامة ـ وجد فى الدراما الكلاسية التى كانت تميل نحو واقعية أكثر دقة ، ولكن لا يمكن تبرير هذا الميل بالقواعد الأرسطية• ان بدايات التفكير فى وحدة المكان كانت واضحة عند ماجى ، وذلك عندما أحس بأن متطلبات العرض المسرحى ، لا تسمح بارسال رسول ـ أو أية شخصية أخرى فى المسرحية ـ الى مكان يبعد طويلا جدا عن المكان الذى يجرى فيه عرض الفعل • وكلما كان الفعل الأقرب يتطابق مع العرض ، كلما أصبحت الحاجة أكثر وضوحا الى محدودية المكان والزمان • وعلى هذا الأساس ، قام كل من سكاليجر وكاستلفترو ـ فى زمن متأخر نسبيا ـ بصياغة الوحدات الثلاث •

والحقيقة ، أننا لا نجد عند سكاليجر (١٥٦١) ، عبارة مباشرة عن وحدة الزمان ، الا أن الاشارة اليها لا يمكن تجاهلها • فقد اشترط سكاليجر ـ أولا وقبل أى شىء آخر ـ أن ترتب الأحداث على نحو تكون فيه أقرب ما يمكن من الحقيقة الفعلية • وهذا يتعادل مع القول بأن امتداد الفعل ، ومكانه ، وطريقة اجرائه ، يجب أن يتطابق ـ على نحو تقريبى ـ مع العرض نفسه • يجب أن يهدف المؤلف المسرحى ـ من ذلك كله ـ الى عرض أحوال الحياة الفعلية • يجب أن تكون « مشابهة الحياة » هى القياس الحاسم فى التأليف الدرامى • ولا يكفى أن يقتنع المتفرج بأن فعل المسرحية

هو مشابه تماما للأفعال التى تجرى فى الحياة ، وانما يجب أن يتخلل المسرحية « ايهام » بالواقع ، على نحو يكون فى غاية الاتقان • يجب أن ينفعل المتفرج بأحداث المسرحية ، تماما ، كما لو أنها أحداث الحيـاة الحقيقية •

وخلال عصر النهضة ، سادت فكرة « مشابهة الواقع » وتأثيرها من حيث ايهام ذهن المتفرج ايهاما كاملا بواقعية ما يراه ، كما دافع عنها النقاد دفاعا حارا • وبناء على ذلك ـ وكما استنتج ماجى لأول مرة ـ اذا ما أراد المؤلف المسرحى (فى الساعات القليلة التى يستغرقها عرض المسرحيـة كلها) أن تقوم احدى شخصياته بأداء فعل ما ـ لا يمكن تحقيقه فى مدة تقل عن شهر ـ فان الانطباع عن الحقيقة الفعلية ، وكذلك الايهام التام بالواقع ، لن يتخلف واحـد منهما على صفحة ذهن المتفـرج • يقول سكاليجر :

« ••• ان تلك المعارك ، وحوادث العدوان ، التى تقع فى طيبة خلال ساعتين لا تمتعنى • ولا يمكن أن يوجد شاعر حساس ، يسمح لشخص ما ، أن ينتقل من دلفى الى طيبة ، أو من طيبة الى أثينـا فى لحظة واحـدة من الزمن • ان اسخيلوس دفن أجاممنون بعـد قتله ، كما أن هرقل قذف ب لخاس الى البحر ، ولكن لا يمكن تنفيذ ذلك فوق خشبة المسرح ، دون اضرار بالحقيقة • ولذا ، يجب على الشاعر أن يختار أقصر مشكلة ممكنة ، وأن يحييها ، ويملؤها بالمشاهد والتفصيلات ••• وما دام عرض المسرحية كلها فوق خشبة المسرح ، قد يستغرق ست أو ثمانى ساعات ، فلا يمكن أن يتحقق تطابق أو اتفاق مع مظهر الحقيقة العام ـ حين تهب ـ خلال هذا الزمن الوجيز ـ عاصفة عاتية ، تحطم سفينة فى البحر ، وهى بعيدة عن رؤية الشاطىء » •

لا يمكن التعبير عن وجوب مراعاة وحدة الزمان بكلمات أوضح أو أقوى من ذلك • ولكن من الخطأ ، ترجمة تلك العبارات الى معنى يتعلق بوحدة المكان • فعندما يقول سكاليجر ، بأنه يجب على الشاعر ألا ينقل احدى شخصياته من دلفى الى طيبة ، أو من طيبة الى أثينا ، فى لحظة من الزمن ، فانه لا يشير الى مقتضيات تتعلق بالمكان ، وانما بالزمان • وهو فى هذا الأمر ـ كما هو شأنه مع أمور أخرى كثيرة ـ مجرد تابع ل ماجى ، الذى كان يرى بأنه من المضحك أن يبعث مؤلف مسرحى برسول الى مصر يحمل رسالة ، ثم يعود الرسول خلال ساعة • ومن ثم ، فان

الشخصيات ــ فى رأى سكاليجر ــ يجب ألا تنتقل من دلفى الى طيبة فى لحظة ، لا لأن الفعل فى حاجة الى أن يقع فى مكان واحد ، ولكن لأن الشخصيات لا يمكن ــ فى ضوء مظهر الحقيقة ــ أن تسافر هذه المسافة الطويلة فى مدى زمنى قصير · وهذا ــ بلا شك ــ اقتراب من وحدة المكان · ولو كان سكاليجر قد واصل بحثه الى نتيجته المنطقية ، لكان من المؤكد أن يصل الى صياغة الوحدات الثلاث · ولكن المطالبة بأن يكون الفعل متفقا ــ الى أكبر احتمال ممكن ــ مع الحقيقة الفعلية (أو بمعنى آخر ، ان الاصرار على أن الفعل يجب أن يتطابق مع العرض) قد ساعد سكاليجر ــ عن أى ناقد آخر سابق ــ على الاعترف النهائى بوحدة المكان ·

واننا لنجد عند كل من منتيرنو وفيتورى ميلا الى تحديد زمن الفعل فى الملحمة ، وكذلك الفعل فى التراجيديا · فلقد رأينا أرسطو من قبل وهو يميز بينهما ، ويقول بأن فعل التراجيديا يحاول ــ بوجه عام ــ أن يحصر نفسه داخل فترة زمنية تمتد يوما واحدا تقريبا ، بينما لا يتقيد فعل الملحمة بزمن · ويشير منتيرنو ــ من طرف خفى ــ الى وحدة الزمن فى تلك الكلمات :

« ان من يدرس بدقة أعمال معظم شعراء المسرح القدامى من ذوى الشأن ، يجد أن مدة الفعل المعروض فوق خشبة المسرح ، تنحصر فى يوم واحـد ، أو أنها لا تتجـاوز فترة اليومين · بينما يمتد زمن الملحمة لفترة أطول ، لكنها لايمكن أن تتجاوز السنة الواحدة » ·

وهــذا التحديد الزمنى ، استقاه منتيرنو من أعمـــال هوميروس وفرجيل · فالفعل فى ملحمة « الالياذة » ، يبدأ فى السنة العاشرة لحرب طروادة ، ويستمر عاما واحدا · كما أن الفعل فى ملحمة « الانيادة » ، يبدأ فى السنة السابعة بعد رحيل انياس من طروادة ، ويستمر ــ هو الآخر ــ عاما واحدا ·

وعلى أية حال ، فان كاستلفترو كان المنظر الأول الذى صاغ وحدة المكان · وبهذا ، أعطى الوحدات الثلاث شكلها النهائى · ولقد رأينا أن نظريته فى الدراما ، قد قامت ــ بصفة كلية ــ على فكرة العرض المسرحى· ومن هنا تحددت كل أصول الأدب الدرامى ، عن طريق مقتضيات الخشبة المسرحية · فهذه الخشبة ، عبارة عن حيز مكانى محدود ، يجب أن يعرض فوقه النص المسرحى خـلال فترة زمنية ، تتحـدد بضرورات المتفرجين الفزيائيــة · ومن هاتين الحقيقتين ، اســتطاع كاستلفترو أن يستخلص

وحدتى الزمان والمكان · واذا كان أرسطو قد أشار على أن الفعل التراجيدى لا يمكن أن يتجاوز يوما واحدا اصطناعيا مدته اثنتا عشرة ساعة ، فان كاستلفترو لم يفكر فى أن أرسطو نفســه ، قد أدرك السبب الحقيقى لهذا التحديد · فهو يقول ــ فى الفصل السابع من كتابه « فن الشعر » ــ بأن طول الحبكة يتحدد بامكانية استيعاب المتفرج لها فى ذاكرته ، بشكل ملائم ، فى زمن محدد · الا أن هذا ــ كما قيل سيقصر مدة قصة الملحمة ، وكذلك قصة التراجيديا على يوم واحد ·

ان الفرق بين الشعر الملحمى ، والشعر التراجيدى فى هذا المنحى ، يمكن أن يتضح فى الفرق الجوهرى بين طبيعة السرد ، وطبيعة الشعر التمثيلى · فالشعر السردى ــ أو الروائى ــ يمكن أن يروى ــ فى زمن وجيز ــ أشياء تحدث فى أيام كثيرة ، أو فى أشهر ، أو حتى فى سنين · بينما الشعر التمثيلى ــ الذى يستغرق ساعات طويلة فى عرض أشياء كما تحدث فعلا فى الحياة ــ يقوم بأشياء أخرى مختلفة تماما · واذا كانت الكلمات فى الشعر الملحمى تستطيع أن تستحضر الى أذهاننا أشياء بعيدة من حيث الزمان والمكان ، فان الفعل كله فى الشعر الدرامى ، يقع أمام أعيننا · وطبقا لذلك ، فهو يتحدد بما يمكننا أن نراه فعلا بحواسنا نحن · أى بمرور هذا الوقت الوجيز ، وفى هذا المكان المحدود ، الذى يشغله الممثلون بتمثيلهم ، وليس أى وقت ولا أى مكان · ولما كانت خشبة المسرح مكانا محددا ، فان الوقت ــ هو الآخر ــ محدد · وفى هذا الوقت ، يبقى المتفرجون جالسين فى هدوء ، طوال العرض المستمر · وهذا الوقت ، وبسبب ضرورات المتفرجين الفزيائية ــ كالأكل ، والشرب، والنوم ــ لا يمكن أن يتجاوز الزمن الذى تستغرقه دورة شمس واحدة ·

ان وحدتى الزمان والمكان ــ عند كاستلفترو ــ ضروريتان جدا ، حتى لتعتبر وحدة الفعل ــ التى يعتبرها أرسطو الوحدة الأساسية الوحيدة فى الدراما ــ شيئا تابعا تبعية كلية لهاتين الوحدتين · بل ان كاستلفترو يرى ــ على نحو محدد ــ أن وحدة الفعل ليست ضرورية للدراما ، ولكنها مجرد وسيلة خاضعة لمتطلبات الزمان والمكان ·

فهو يقول :

« عادة ما نجد فى الكوميديا والتراجيديا ، فعلا واحدا · لا لأن القصة لا تكون ملائمة عندما تتضمن أكثر من فعل ، ولكن لأن المكان المحـدود الذى يؤدى فيه الفعل ، والزمان المحدد باثنتى عشرة ساعة على الأكثر ، لا يسمحان بتعـدد الأفعال » ·

ويطبق كاستلفترو - بنفس المنهج - قانون الوحدات على الشعر الملحمى . فمع أن الفعل فى الملحمة ، يمكن أن يجرى فى أمكنة متعددة ، وأزمنة مختلفة ، الا أنه يكون أكثر قبولا وامتاعا ، عندما يكون فعلا واحدا . لذا ، يكون من الأفضل أن يقتصر الفعل نفسه على زمن قصير، وأمكنة قليلة جدا . أى ، كلما حاولت الملحمة أن تقيد نفسها بوحدتى الزمان والمكان ، كلما كانت - فى نظر كاستلفترو - أفضل وأحسن .

وخلاصة القول ، ان كاستلفترو لم يكن أول من صاغ الوحدات الثلاث فى شكلها النهائى فحسب ، وانما كان - أيضا - أول من أصر على أن تكون الوحدات قوانين للدراما ، لا يسمح لمؤلف بتجاوزها . ولذا ، فهو يشير اليها المرة تلو المرة خلال تعليقه على كتاب « فن الشعر » .

هذه اذن ، قصة أصل الوحدات الثلاث . وآمل أن يكون حديثنا عنها قد أوضح بأنها لا تستحق - الا على نحو محدود جدا - أن تندرج تحت عنوان تقليدى يصفها بأنها الوحدات « الأرسطية » . كما لا يجوز أن يصفها ناقد حديث ، وصفا غير صحيح بالمرة ، بأنها الوحدات « الاسكاليجرية » ، ولا يجب الزعم بأنها صيغت لأول مرة فى فرنسا ، على نحو ما أشيع فى القرنين السابع عشر والثامن عشر . يقول درايدن :

> **« ان وحدة المكان التى يحتمل أن يكون القدامى قد مارسوها - لم تكن قط احدى قواعدهم . كما أننا لا نجدها عند أرسطو ، ولا عند هوراس ، ولا نجد أى ناقد كتب عنها حتى عصرنا . وانما جعلها الشعراء الفرنسيون - لأول مرة - أصلا مسرحيا » .**

ونخلص من ذلك كله الى القول بأن وحدة الفعل ، انما هى وحدة أرسطية ، وبأن وحدتى الزمان والمكان ، هما - بلا شك - وحدتان ايطاليتان . ولقد دخلت هاتان الوحدتان مجال النقد الأدبى الأوربى منذ عصر كاستلفترو . كما تعتبران آخر ما أسهمت به ايطاليا فى النقد الأدبى . وبعد عامين من صياغة كاستلفترو لهما ، عرفتهما فرنسا . وبعد حوالى اثنى عشر عاما من تلك الصياغة ، عرفتهما انجلترا . ولم يصبحا قانونين فى الأدب الدرامى الحديث قبل عام ١٦٣٦ . وكان ذلك التقنين نتيجة للجدل الذى دار حول مسرحية « السيد » للشاعر الفرنسى كورنى . وكان ذلك ، بعد مرور حوالى مئة عام على أول ذكر الوحدة الزمان فى النقد الايطالى .

٥ ـ الكوميديا

ان معالجة النقد الأدبى للكوميــديا فى هــذا العصر ، تنحصر فى مناقشة وتحليل العبارات القليلة التى وردت عن موضوع الكوميديا فى كتاب أرسطو « فن الشعر » ٠

لقد ميز أرسطو التراجيديا عن الكوميديا بأن أولاها تعالج ما هو أنبل من الأفعال المعتادة ، وأخراهما تعالج ما هو دون المستوى العام منها ٠ فالكوميديا تحاكى شخصيات أقل مستوى من شخصيات االتراجيديا ٠ والحقيقة ، أن استخدام كلمة النمط الأقل مســتوى من الشخصيات ، لا يعنى كل ما تدل عليه كلمة السوء ٠ قال أرسطو :

> **« والكوميديا محاكاة لأشخاص أردياء ، أى أقل منزلة من المستوى العام ٠ ولا تعنى « الرداءة » هنا كل نوع من السوء والرذالة ، وانما تعنى نوعا خاصا فقط هو الشىء المثير للضحك ، والذى يعد نوعا من أنواع القبح ٠ ويمكن تعريف الشىء المثير للضحك ، بأنه الشىء الخطأ ، أو الناقص الذى لا يسبب للآخرين ألما وأذى ٠ والقناع الكوميدى المثير للضحك مثال يوضح ذلك ٠ ففيه قبح وتشويه ، ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه » ٠**

من هــذه العبارات القليلة ، بنى المنظـرون جسما لقاعدة نظرية للكوميديا ٠ ولم تكن هناك محاولة فى النقد الأدبى ـ خلال تلك الفترة ـ لشرح نظرية الكوميديا الايطالية الشعبية ، المعروفة بالكوميديادى لارتى فالكوميديات الكلاسية القديمة لكل من بلاوتوس وتيرانس كانت نماذج الاحتــذاء ٠ بينما كان كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، هو المرشد لكل المناقشات التى دارت حول الكوميديا فى عصر النهضة ٠

ان الشاعر الكوميدى عند تريزينو (١٥٦٣) ، لا يعالج الا الأمور الوضيعة ، من أجل تحقيق هدف واحد ، هو عقوبتها ٠ فمثلما تحقق التراجيــديا غايتها الأخلاقية عن طريق اثارة الخـوف والشفقة ، فان الكوميديا ـ بدورها ـ تقوم بعقاب وذم الأشياء الوضيعة والبغيضة ٠ الا أن الشاعر الكوميدى لا يتناول كل أنواع السوءات ، ولكن تلك التى تبعث على السخرية ، كالأفعال الهزلية التى تصدر عن شخصيات متواضعة، وأشخاص مجهولين ٠ وينشأ الضحك عن متعة خاصة أو بهجة معينة ، تسببها رؤية امرأة جميلة ، أو من جوهرة رائعة ، أو من موسيقى عذبة ،

ولكن التشويه أو الانحراف عن المعتاد ، كالكلام السخيف ، أو الوجه القبيح ، أو الحركة المرتبكة ، انما هي وسائل تحملنا على الضحك • اننا لا نضحك على الأشياء الطيبة التى يقوم بها الآخرون ، كأن يعثر أحدهم على كيس من النقود مثلا • فهذا العمل ، لا يثير الضحك ، وانما يبعث الغبطة فى النفس • ولكننا نضحك على شخص ما يقع فى الوحل • والسبب فى ذلك ــ كما يقول لوكريتيوس Lucretius ــ يرجع الى أننا نسر عندما نجد فى الآخرين عيبا ليس فينا • الا أن الشرور والعيوب الكبيرة ــ القاصرة جــدا عن حملنا على الضحك ــ تثير فينا الخــوف والشفقة ، لأننا نفزع ونتزعج خشية أن تحدث لنا مثلها • ومن هنا نستنتج أن رؤية الشر ــ الذى هو لا محزن ولا مهلك ، والذى نراه فى الآخرين ، ونعتقد أنه ليس فينا ــ هى السبب الأول الذى يبعث على السخرية •

وفى رسالة ماجى De Ridiculis ــ الملحقة بتعليقه على كتاب « فن الشعر » ــ نجد قبولا لمفهوم أرسطو عن المثير للضحك ، مع اضافة عنصر الاعجاب • ان ماجى يصر على فكرة « المفاجأة » أو « ما هو جديد غير مألوف » • لأننا لا نضحك على القبح غير المؤلم ، اذا كنا معتادين على رؤيته ، أو اذا ما أخذ يتكرر أمامنا بصفة دائمة •

أما بالنسبة لروبورتيللى (١٥٤٨) ، فان الكوميديا عنده ــ شأنها شأن أشكال الشعر الأخرى ــ تحاكى أفعال الناس وسلوكاتهم ، وتهدف الى توليــد الضــحك ، والانبســاط الخفيف • ولكن ، ما الذى يسبب الضــحك ؟؟ ان ما هو سيىء وبذىء لا يسبب للناس الأخيــار والطيبين الا مجرد القرف • بينما يسبب المحزن والبائس الخوف والشفقة • ومن هنا ، يمكن أن نجد قاعدة الضحك ، فيما هو ــ الى حد بسيط ــ قبيح أو خسيس •

وعلى هذا ، فان هدف الكوميديا ــ طبقا للرأى المجمع عليه ــ فى عصر النهضة ــ هو توليد الضحك من أجل معالجة السوءات الثانويــة المثيرة للسخرية • أما موزيو Muzio (١٥٥١) ، فيشكو ــ كما شكا سدنى وبن جونسون فيما بعد ــ من أن كتاب الكوميديا فى عصره ، يهدفون ــ على نحو غالب ــ الى توليد الضحك ، أكثر مما يهدفون الى وصف الشخصية أو السلوكات •

ويرى منتيرنو عدم جواز الحط من شأن الكوميديا لمجرد انها تثير الضحك • فالمرح الذى تشيعه الكوميديا ــ فى رأيه ــ يحفظ المتفرجين من أن يصبحوا هم أنفسهم مهرجين • كما تهدف السخرية التى يتعرض

لها العشاق الى تجنب مثل هذه الأمور الداعية للسخرية مستقبلا · وعلى هذا ، تعتبر الكوميديا أحسن عامل مصحح لأخلاقيات الناس ·

أما الأهميــة الكبرى التى يوليها سكاليجر (١٥٦١) للكوميديا ــ بل وللشعر الساخر والتعليمى بوجه عام ــ فتعتبر أحد عوامل التشكيل الأساسية ، لتصورات الحركة الكلاسية الجديدة خلال عصر النهضة · فهو يرفض المقولة التى يعتقد بأن هوراس أدلى بها ، وهى أن الكوميديا ليست ــ فى الحقيقة ــ شعرا · بل ويرى ــ سكاليجر ــ عكس ذلك ، ويعتبرها الشكل الشعرى الحقيقى ، ان لم تكن أول الأشكال الشعرية جميعا وأسماها ، لأن مادتها كلها من ابتكار الشاعر · ويعرف الكوميديا بأنها منظومة درامية ، مليئة بالمكائد والخدع ، ومكتوبة فى أسلوب مألوف، وتنتهى نهــاية سعيدة ، وشخصياتها تكون ــ غالبــا ــ من العجائز ، والعبيد ، والمحظيات ، والطبقات الدنيا ، والأرياف · ويبدأ الفعل ــ عادة ــ صاخبا ، ولكنه ينتهى نهاية سعيدة · أما الأسلوب ، فلا هو بالمنحط ، ولا هو بالرفيع · والأفكار الأساسية النمطية التى تعالجها الكوميديا هى ــ فى العادة ــ « المزاح ، واللهو ، واقامة الموائد ، وحفلات الزواج ، ومعاقرة الخمر ، وألاعيب العبيد والخبثاء ، وخداع العجائز » ·

ان نظرية الكوميديا فى ايطاليا ــ فى القرن السادس عشر ــ كانت كلها كلاسية · ولقد اتفق التطبيق ــ خلال تلك الفترة ــ مع النظرية ، بالرغم من وجود بعض الاعتراضات · الا أن تلك الاعتراضات ــ بشكل عام ــ لم تفد فى شىء · وكان مؤلفو الكوميديا ــ ونقاد الأدب بشكل خاص ــ يسترشدون التطبيق الكلاسى القديم والنظرية الكلاسية ·

ان الأشكال الدرامية ــ وكذلك الكوميديا دى لارتى المرتجلة ــ قد أثرت ــ على نحو ملحوظ ــ فى ممارسة الكوميديا الأوربية بصفة عامة ، والكوميديا الفرنسية بصفة خاصة ، والكنها لم تترك أثرا من تأثيراتها فى النقد الأدبى فى عصر النهضة الايطالى ·

المصـــدر

— J. E. Spingarn. **A History of Literary Criticism in the Renaissance. :** New York : Harcout, Brace and World, Inc., 1963.

حول الاسطورة فى الدراما الحديثة

أوديب ــ اليكترا

أوديب ـ اليكترا

ورثت الحضارة اليونانية ـ التى بلغت أوج ازدهارها فى القرن الخامس قبل الميلاد ـ ذخيرة رائعة من الأساطير والخرافات التى انحدرت اليها من عصورها السحيقة ·

ولقد كان شعراء التراجيديا القدامى ، يستمدون معظم موضوعات مسرحياتهم من هـذا التـراث الثرى ، المشـبع بشتى الرموز والدلالات الانسانية العميقة ·

ولم يقصر هـذا التراث نفعـه على المستلهمين من أصحابه القـدامى فحسب ، وانمـا بقى يوحى للراغبين من الفنـانين والشعراء ومؤلفى الدراما ، بالأفكار والأطر الشـكلية ، مما حقق للثقـافة الغربية طوال مسيرتها ، جوانب خصبة فى فنونها وآدابها ·

ولعل أهم تأثير للثقافة الكلاسية القديمة فى الفكر والأدب المعاصرين، يتجلى فى استمرار اعادة تفسير الأساطير والخرافات اليونانية والرومانية، وبعث نبض الحيـاة الحديثة فيها · ويتمثل هـذا التـأثير فى ميدانين أساسيين ، **أولهما** : الأدب المسرحى الذى يعنينا هنا ، **وثانيهما** : الأدب النفسى والفلسفى · ومن الممكن أن يضاف الى هذين الميدانين ، ميدان آخر فى النقد الحديث ، انبثق عن مفهوم يونج للاوعى الجماعى ، وعن نظريات ارنست كاسيرر (Archetypal Approach) المتعلقة باللغة والأسطورة · ويمارس هذا الاتجاه ، مجموعة كبيرة من النقاد المعاصرين ، الذين اتخذوا من « الأسطورة » مصطلحا منهجيا ، وأداة هامة فى التحليل الأدبى ·

ومهما يكن الأمر ، فان هناك ثلاث وجهات نظر رئيسية ، يمكن أن تفسر الأساطير فى ضوء احداها · فمن الممكن اعتبارها أصداء لحقائق تاريخية فردية موغلة فى القدم ، أو رموزا خفية المعانى ، وتشـير الى حقائق فلسفية عميقة وثابتة ، أو اعتبارها انعكاسات للظواهر الطبيعية ،

التى تقع بصفة دائمة ، اما على الصعيد الخارجى ، أو الصعيد الباطنى والنفسى ٠

ومن الملاحظ ــ فى مجال التأليف المسرحى ، خلال العقود الستة الأولى من القرن الحالى ــ أن هناك عددا كبيرا من الكتاب فى كثير من بلدان العالم ، قد استوحوا الأساطير القديمة موضوعات مستحدثة لمسرحياتهم ، أو اتخذوا منها هياكل ، أو أوعية لصب أفكارهم الخاصة ٠ ومن الممكن أن نتمثل على ذلك بأسماء مختارة ــ ولكنها أساسية ــ من الثقافتين : الفرنسية والأمريكية :

ففى فرنسا ، كتب هنرى دى مونترلان : « باسيفى ــ ١٩٢٨ » ، ووضع لارو دى بوسى : « أكارو ــ ١٩٣٠ » وألف لينورماند : « آسى ــ ١٩٣١ » ، وسطر أندريه جيد : « فيلوكتيتس ــ ١٨٩٩ » ، ثم « أوديب ــ ١٩٣٠ » ، ودبج جان كوكتو : « أنتيجونى ــ ١٩٢٧ » ، و « أورفيوس ــ ١٩٢٦ » ، و « الآلة الجهنمية ــ ١٩٣٤ » ، وأنشأ جان جيرودو : « أمفتريون ٣٨ ــ ١٩٢٩ » ، و « لن تقوم حرب طروادة ــ ١٩٣٥ » ، و « اليكترا ــ ١٩٣٧ » ، ووضع جان بول سارتر « الذباب ــ ١٩٤٣ » ، وكتب جان أنوى : « ايوريديس ــ ١٩٤١ » ، و « أنتيجونى ــ ١٩٤٢ » ، و « ميديا ــ ١٩٤٦ » ٠

وللمسرح الأمريكى ، ألف يوجين أونيل ثلاثيته المعروفة : « الحداد يليق باليكترا ــ ١٩٣١ » ، ودبج ماكسويل أندرسون : « النصر بلا أجنحة ــ ١٩٣٦ » ، ونظم تى ٠ اس ٠ اليوت « اجتماع شمل العائلة ــ ١٩٣٩ » ، وأنشأ تنيسى وليمز : « معركة الملائكة » التى تعتبر المصدر المباشر لمسرحيته « أورفيوس يهبط ــ ١٩٥٧ » ، وكتب جاك ريتشاردصون « المبذر ــ ١٩٦٠ » ٠ ولا شك أن هناك ــ غير هؤلاء الكتاب ــ الكثيرين فى فرنسا وأمريكا ، وبلدان العالم الأخرى ٠

لقد كان هؤلاء الكتاب يدركون بأن المسرح الذى يكتبون له يسيطر على جوانبه الأساسية تيار الواقعية الحديثة ، التى تسعى الى تحقيق الايهام بأنها تعكس الحياة المعاشة ، كما يحس بها المجتمع ٠ ولكن ، بالرغم من سيادة هذا التيار ، فقد راح هؤلاء الكتاب عن طريق الوعى بعصريتهم ــ يستدعون الأحداث الأسطورية التراثية ، ويفصلون الماضى عن الحاضر ، ويحملون المسرح (الحديث) عن أن يحتفى بالشخصيات الخرافية ، وآلهة الأولمب ، والعوالم الخيالية البعيدة ٠

والحقيقة أنهم عندما تناولوا الأساطير الكلاسية بالمعالجة الحديثة ، فانهم كانوا يواصلون ممارسة تقليد فى الحركة الأدبية ، لم يتوقف تدفقه

منذ عصر النهضة ، وخاصة فى فرنسا . فعندما كان بلزاك وفلوبير يمثلان ــ فى منتصف القرن الماضى ــ قمة انتصار الواقعية فى الأدب ، والتى انعكست بدورها فى اتجاهات الدراما والمسرح ، وعندما أخذ اميل زولا يدعو مع أنصاره المتحمسين ــ فى العقود الأخيرة من نفس القرن ــ الى الطبيعية العلمية ، مما أحدث انقلابا هائلا فى التأليف المسرحى واخراجه ، فان تيار الكلاسيات ــ رغم كل هذه المزاحمات ــ لم ينقطع عن الامتداد فى الثقافة الفرنسية . ويؤكد ذلك البحاثة ميشيل جرانت فى كتابه « الأساطير اليونانية والرومانية ــ ١٩٦٢ » ، اذ أثبت أن فرنسا ــ رغم طغيان الموجة الواقعية والطبيعية خلال هذه الحقبة ــ لم تتوقف حركتها الثقافية عن الاتصال بالأساطير اليونانية . واستطاع أن يحصى ــ ما بين سنتى ١٨٤٠ و ١٩٠٠ ــ خمسمائة واثنين وثمانين عملا فرنسيا ، ما بين ترجمة ، واعداد ، ومحاكيات لأصول يونانية قديمة .

وهنا ، قد يثار تساؤل : اذا كان هؤلاء الكتاب المعاصرون على وعى ، بأنهم يعيشون فى عصر حضارى يتميز بالمغامرات الشجاعة والمتطرفة فى ميادين التجريب ، وبالثورات المتجـددة ــ التى تصـل أحيانا الى حـد التجديف والكفر ــ ضد الأشكال والمفاهيم الفكرية الموروثة ، فلماذا يهتمون بشخصيات وحـكايات أسـطورية وخرافية عرفت فى أزمنـة سحيقة ، ويتعرضون لقصص أبدعتها حضارات وثنية بائدة ، لم يعد لآلهتها أى تقديس أو اعتبار كهنوتى فى العصر الحاضر ، وخاصة اذا ما سلمنا بأن الأسطورة ــ هى بالضرورة ــ نتاج دينى ؟؟

لا شك أن الاجابة الموضوعية على هذا التساؤل الضرورى ، تنطوى على حقيقة ، وهى أن الفكر المعاصر لا ينسى النظر فى المادة القديمة بمنظار جديد ، ولأغراض جديدة أيضا . كما أن الأساطير ــ بطبيعتها ــ ثرية بايحاءاتها الانسانية ، ودائمة الخصوبة والجاذبية ، والقدرة على الاحتكاك بقيم الحيـاة . فهى تتعرض لكثير من المشكلات الجوهرية التى لا تكاد تتغير ، لأن الانسان لا يكاد يتغير الا فى حدود درجات الصعود أو الهبوط فى تلك القيم . فهى ــ أى الأساطير ــ تعبر عن أوجه وانفعالات الحب ، والبغض ، والحـرب ، والخطيئة ، والعفــة ، والتواضع ، والتجبر ، والشجاعة ، والغـدر ، والكرامة ، والغيرة ، والتضحية ، والايثــار ، والوطنية ، والخيانة ، والاخلاص ، والمقاومة ، والاستسلام ... الخ . بالاضافة الى هذا ، فهى تتناول ــ بشكل أو بآخر ــ علاقة الانسان بالقوى العلوية المقدسة ، التى تبدو فى بعض الأحيان لا معقولة بالمرة ، وفى بعضها الآخر شريرة ظالمة ، وفى بعضها القليـل معقـولة ، أو عادلة ، وخــيرة .

فاذا كان هذا هو موقف المعاصرة من القديم ، فان المرء ــ بداهة ــ يتوقع من المؤلف المسرحي ــ الذى يتخير مادته من الأساطير ــ أن يثبت فيها ــ وعلى نحو ما ــ نبض رؤيته الخاصة ، وتفسيره الشخصى الذى يعبر به عن موقفه حيال الانسان ، والقوى المحركة له ، وطبيعة العالم الذى يعيش فيه • ولا شك أن النظر فى بعض المختارات المسرحية التى ذكرناها من قبل ، يدلل على تلك الفلسفات الشخصية التى يختلف بها بعض المؤلفين عن بعضهم الآخر ، وكما يمكن أن تتمثل هنا فى أسطورتى : أوديب ، واليكترا •

« أوديب »

أندريه جيد ــ جان كوكتو

ان أندريه جيد (١٨٦٩ ــ ١٩٥١) فى مسرحياته ــ بل وفى أعماله الأخرى ــ المستوحاة من الأساطير ، يحرك أبطاله كما لو أنهم أمثلة رمزية ، توحى بأخلاقيات جديدة • فهو يضع الانسان بفطرته فى مواجهة التقاليد الاجتماعية وضغوطها • ومن خلال الصدام المحتوم الناتج عن هذه المواجهة ، يدعو الى تقويض دعائم التقاليد القائمة والموروثة عن الماضى القريب ، عن طريق الاستشهاد بأساطير لا تزال حية ، وتعبر عن تقاليد سابقة لحضارة قديمة • لذا ، يجب ــ فى رأيه ــ تخليص الحاضر والمستقبل من قبضة الماضى بكل معتقداته ومؤسساته الأخلاقية • فالماضى ــ عنده ــ كل الماضى ، ميت وباطل ، ما عدا الفن الموروث • ومن ثم ، كان مفتاح مسرح أندريه جيد الأسطورى ، هو تمجيد الانسان الاستثنائى، أى القادر على تجاوز ذاته •

وتتمثل أيدولوجيته تلك ، فى مسرحيته « أوديب ــ ١٩٣٠ » التى استوحاها من معالجة سوفوكليس التراجيدية لنفس الأسطورة ، ولكنه استطاع أن يمزج عناصر منها ، بعناصر من واقع الحياة اليومية ، ويخلق عملا فنيا خاصا به • لقد أزاح عن كل الشخصيات أدوارها التقليدية ، وأسند اليها أدوارا جديدة بمواقفها ومشكلاتها • فأوديب ــ المعروف كبطل تراجيدى ، والمحتوم عليه قضاؤه ــ أصبح ــ الى جانب ذلك ــ بطلا لفعل اختيارى ، لا يخلو ــ فى رأى جيد ــ من تأكيد خطر على حرية الانسان •

ان أوديب ــ فى بداية الأمر ــ يبدو عاقلا ــ ، ومتهكما ، ومؤمنا بالتقدم والديموقراطية ، وسعيدا بحياته • ولكن عندما يكتشف (عماه) الحقيقى ، وأن حياته مبنية على أكاذيب ، يفقأ عينيه ثمنا لتفاؤله المتشامخ• وهكذا ، اذا كان أوديب عند سوفوكليس قد فقأ عينيه حتى لا يرى ما يجب ألا يراه ، فان أوديب عند جيد يفقأ عينيه ، لأنه لم ير ما كان يجب أن يراه • واذا كان أولهما قد أجاب على الأسئلة الممكنة ، وأكد ارادة الآلهة ، فان ثانيهما أثار أسئلة ، ورفع من ارادة الانسان عن طريق تحديها لارادة الآلهة • أما ترزياس ــ النبى القديم ــ فهو فى المعالجة الفرنسية ، كاهن متـآمر ، ومتملق ، ويسعى الى تثبيت مركزه فى الدولة ، عن طـريق التخويف بالله • ولقد استطاع أن يجتذب اليه الملكة جوكاستا الورعة التقية ، التى تكاد أن تصل فى ذلك ، الى درجة التعصب •

أما شقيقها ــ كريون ــ فيتصف سـلوكه بالسوقية ، وسياسته بالدهاء والشره • فهو يسخر من الناس ، ويحاول أن يوقف صراخهم بأداء طقوس دينيـة من أجلهم • كمـا أن ولدى أوديب ــ ايتوكليس وبولينيكس ــ لا يتـورعان عن اقامة عـلاقة جنسية بأختهما الصـغرى ايسمين ، بينما أختهما أنتيجـونى تتصف بنقـاء أخـلاقى ، وقدرة على الاقنـاع •

لقد كان أوديب يسلم بوجود الآلهة ، ولكنه كان يتصرف بحرية ، كما لو أنها غير موجودة • ولعل مرجع ذلك الى أنه حاول ــ فى بداية الأمر ــ أن يهرب من قدره الذى تحدد بقتله لأبيه ، والزواج من أمه ، ولكن القدر ترصده ، وأوقعه فى المحظور • وعلى هذا ، اذا لم يكن هناك مهرب للانسان من حبائل الآلهة التى تسعى ــ على هذا النحو ــ الى الحط من قيمته ، فعليه أن يتجاهلها ، ويسلم الزمام لنفسه • ومن ثم ، تنتفى حرية الانسان المطلقة ، وتتأكد جبريته ، ما دام يوضع سلفا فى موقف يمنعه من التصرف بحرية • ومن هنا ، يخاطب أوديب ، ترزياس قائلا :

« والآن يا ترزياس ، أستطيع أن أجادلك ، بعد أن استعدت هدوئى ، وتحررت من الأسى ، وحولته الى سخط على نفسى • انى لمندهش لما تعرضه على من ندم ، أنت الذى تؤمن بأن الآلهة تسيطر علينا سيطرة كاملة ، ولم يكن فى مقدورى قط أن أهرب من قدرى • ولا شـك أن تضحيتى بنفسى كانت مقدرة على أيضا ، وكان لابد من أن تحدث • لا بأس • لقد ضحيت بنفسى طائعا مختارا • كمـا بلغت

شأوا بعيدا ، ولم يكن لأتجاوزه ، الا بأن أتحول ضد نفسى بعنف » ٠

ويستخدم جان كوكتو (١٨٨٩ ــ ١٩٦٣) الأسطورة اليونانية فى مسرحه ، لانها ــ قبل أى شىء آخر عنده ــ جذابة فى حد ذاتها ، وقادرة على احداث استجابات عاطفية فى النفس ، يتعذر تعليلها ٠ كما أنها ــ فى رأيه ــ تصلح كمعادل موضوعى لعالم رمزى ، لا يحقق تأثيره الجمالى الكامل الا بتجسيده فوق خشبة المسرح ٠ لذا ، كان من الممكن مزج عناصرها الخلابة ، بأشياء بسيطة من واقع الحياة ، لتتحقق بذلك امكانات المسرح كوسيلة شعرية ، وينغمر المتفرج فى عالم مسحور ، يستثير استجاباته الانفعالية ، ولا يضطره الى المساءلة والبحث عن التعليلات المعقولة ٠

ولقد اتخذ جان كوكتو ــ بدوره ــ أسطورة « أوديب » مادة لبناء هيكل مسرحيته « الآلة الجهنمية ــ ١٩٣٤ » ٠ ولقد كتبها فى أربعة فصول قصار ، يفتتح كل منها ب « صوت » ، يعلن على المتفرجين ملخصا للأحداث، ويعين زمانها ومكانها ، وكأنه راوية فى مسرحية بريختية ٠ وهذا الصوت ــ الذى يسمع ولا يرى مصدره ــ هو فى حقيقته بديل للجوقة التقليدية فى التراجيديات اليونانية ٠

وفى الكلمة التى يقدم فيها « الصوت » الفصل الأول ، يفشى جان كوكتو مغزى معالجته الجديدة للأسطورة العتيقة ٠ وعندئذ يشحذ المتفرجون مداركهم ، ويأخذون فى متابعة تنامى حلقات الشرك ، والآلهة تنسج خيوطه شيئا فشيئا حول الضحايا الذين تحدد مصيرهم ، ولابد من حملهم اليه ٠

« شاهد أيها المتفرج الآلة الدقيقة الصنع ، وهى تدور ببطء وايقاع منظم طوال فترة حياة انسان معين ٠ ان هذه الآلة ، تعتبر من أتقن الآلات التى صنعتها الآلهة الجهنمية ، للقضاء ــ بشكل حسابى دقيق ــ على حياة انسان » ٠

ويفتتح الفصل الأول ــ المعنون ب « الشبح » ــ بمنظر مستلهم من افتتاحية مسرحية « هاملت » لشكسبير ٠ ففى ليلة عاصفة ، يقف جنديان شابان فوق جانب من أسوار مدينة طيبة ، ينتظران ظهور شبح لايوس الملك المقتول ٠ وتنوى جوكاستا ــ أرملته اللعوب ــ رؤية الشبح الذى سمعت عنه ، علها تعرف منه سرا ٠ الا أن ترزياس ــ العراف الأعمى ــ يحاول ثنيها عن القيام بهذه المغامرة ، لأنه لا يليق بالملكة ، أن تخرج فى

جنح ليلة عاصفة ـ كتلك ، من أجل شبح · ولكن جوكاستا تصر على زيارة الجنديين الحارسين ، لأنها تضيق بأشياء كثيرة : بالقيود الاجتماعية التى فرضت عليها منذ أن رحل عنها زوجها ، وبالوحش الذى يفتك بشباب المدينة ، ثم بالحلم المفزع الذى يقلق نومها كل ليلة ·

وتعجب الملكة المرحة بأصغر الجنديين ، وتروح تتفحص عضلاته وركبتيه ، وترى فيه الابن والعشيق ، وأصداء الماضى والمستقبل المجهول· وعندما يظهر الشبح ، لا يستطيع أحد من الحاضرين رؤيته أو سماع كلامه ، فتضطر الملكة الى الانصراف مع ترزياس · ولكن لا يستطيع الجنديان ـ عقب انصرافهما ـ مشاهدته ، لأن « البسطاء يستطيعون معرفة ما لايفطن اليه الكهنة » · ويأخذ الشبح فى الاختفاء وهو يستغيث ؛ وكأن قوة خفية غلابة تجذبه الى عالمها ، وتمنعه من القدرة على البوح بكارثة توشك على الوقوع · وخلال حدوث هذا المشهد ، تجرى ـ فى نفس الوقت ـ أحداث الفصل الثانى الذى يحمل عنوان : « لقاء بين أوديب والهولة » ·

وتنفرج ستارة هذا الفصل عن تل فى الخلاء ، يشرف على طيبة فى احدى لياليها المقمرة · وترى الهولة (الوحش) ، وهى جالسة بين أنقاض معبد قديم صغير ، بينما أنوبيس ـ اله الموتى عند المصريين القدماء ـ يستند رأسه على ركبتيها · ان الهولة هى نميزيس ربة الانتقام اليونانية· لقد أوفدتها الآلهة الى طيبة فى ثوب فتاة جميلة فى السابعة عشرة من عمرها ، كى تقوم بأداء دور ، تجهل هى نفسها مرماه · أما أنوبيس ، فقد جاء عليها رقيبا ، حتى تؤدى مهمتها الموكولة اليها على خير وجه ·

لقد ضاقت الهولة الآن بدورها (الآثم) الذى لا تعرف نهايته · تجذب الشباب بغنائها (العذب) ، ثم تطرح عليهم لغزها المحير ، وتقتلهم لأنهم يعجزون عن معرفة الحل الصحيح · ولهذا ، قررت عصيان الآلهة العلوية ، والكف عن القتل ، الا أن أنوبيس يعترض على ذلك بقوله : « لا ، علينا أن نطيع · ان لنا آلهتنا ولهم آلهتهم ، وتلك هى اللانهاية » · ويدل هذا التصريح على أنهما مسيران بتوجيه من قوى أعلى ، وأنهما ليسا الا جزءا فى الآلة الجهنمية التى تعمل لحساب الأقدار ·

ويأتى أوديب قادما من كورنثة وهو مملوء بالثقة الزائدة ، ويصر على سماع اللغز ، كى يحله ، ويحقق طموحه بأن يصبح ملكا على طيبة · وتشفق عليه الهولة ، وتحاول أن تصرفه ، لأنها لا ترغب فى مزيد من الضحايا هذه الليلة · وازاء رغبتها تلك ، التى تعنى الكف عن اهراق الدماء حتى ولو أغضبت الآلهة بذلك ـ وبدافع خفى متسلط يتملكها أمام تحديه المتكبر ـ تذكر لأوديب اللغز وحله ·

وهذا الدافع القوى المجهول ـ هو بلا شك ـ من صنع الآلهة العظمى التى تجاهد كى تنفذ مشيئتها بشتى السبل ، طبقا للخطة (السرية) التى وضعتها • وبعد أن يردد أوديب حل اللغز الذى طرحته الهولة ، تسقط ميتة ، فيحمل أوديب جثتها ، وينطلق الى المدينة فرحا ، يعلن انتصاره (المزيف) ، وهو يهتف فى زهو : « سأصبح ملكا !! » •

وهكذا ، بعد أن تحققت مشيئة الآلهة عند هذا الحد من المخطط ، تتحول الهولة وصاحبها أنوبيس الى شكليهما الالهيين ، ويغادران المكان بعد أن انتهت مرحلة أخرى من المهمة الجهنمية •

وفى الفصل الثالث ، يشاهد مخدع الملكة الأرجوانى اللون ، وهو يسبح فى جو غريب ، مشحون بالرموز والأسرار الغامضة المخيفة • انها ليلة زفاف أوديب الى جوكاستا ، كما يدل العنوان والمنظر على ذلك • ويبدو العروسان شديدى الارهاق بسبب حفلات الزواج ، والتتويج ، وترحيب الأهالى • وتبدأ الأحلام الكابوسية معه تغزو أفكارهما ، فيهذيان هذيانا لا معقولا يرمز الى الجنس ، والى تربص الأرواح الشريرة • ويدخل عليهما ترزياس ـ كبير الكهنة ـ ليقاطع هذان البحران من الهلوسة • لقد جاء الساعة ليبارك زواج الملكين ، كما تجرى التقاليد فى طيبة • ويدور حوار بين الرجلين ، تظهر فيه لهفة أوديب على الدخول بزوجته ، حيث تتأكد السعادة بين ذراعيها ، الا أن ترزياس يعترض على هذا الزواج ، ويحذر أوديب من مستقبله المجهول •

ويشتد الجدل واللجاج بينهما الى درجة العنف ، مما يضطر ترزياس الى الانسحاب الى الخارج ، وهو يشفق على الضحية العمياء • وينغمر الزوجان فى عالم غريب من التهويم ، والأرق ، والرؤى المفزعة • وأخيرا ، ينام أوديب ، ويتدلى رأسه فوق مهد طفل ملحق بسرير الملكة ، بينما يبقى جسمه ممددا فوق الفراش ، وكأنه يرمز بذلك الوضع الى البنوة القديمة، والأمومة الحالية • أما الملكة ، فتبقى ساهرة تسمع أنفاس حبيبها ، وهى تمتزج بوقع خطوات حارسها الشاب فى الخارج ، وبصياح ديكة يأتى من بعيد ، مع زعيق رجل مخمور ، يعرض بسمعتها وهو يترنح فى ساحة القصر •

ثم تبدأ أحداث الفصل الرابع ـ والأخير ـ بعد مرور سبعة عشر عاما على الأحداث الماضية • لقد عاش أوديب خلالها هانئا سعيدا مع زوجته المحبة ، وولديه ، وبنتيه • ولا يجد كوكتو مفرا ـ بعد أحداث الفصول السابقة ـ من الالتصاق بالخطوط الأساسية فى مسرحية سوفوكليس « أوديب ملكا » • اذ يتفشى الطاعون فى المدينة الآمنة •

وتتهم الآلهة مجرما مجهولا بقتل لايوس ، وتطالب بالتعرف عليه ونفيه ، اذا ما أريد شفاء المدينة مما حاق بها من بلاء • ويأتى رسول من كورنثة ، ويعلن موت مليكها بوليبوس فى فراشه ، وأن زوجته ميروب توشك على اللحاق به بسبب شيخوختها وحزنها ، ويفرح أوديب لما آل اليه مصير والديه (المزعـومين) ، ويأخـذ فى البحث عن قاتل لايوس على النحو السوفوكلى • وكلما أخذ فى التقصى ، أخذت المنافذ تسد حوله ، وتضيق عليه الخناق ، حتى يقع فى فخ الحقيقـة ، ويتبين أنه قتل أباه وتزوج أمه ، وأنجب منها • وبعد أن تشنق جوكاستا نفسها بوشاحها الأحمر ، يسمل أوديب عينيه بمشبكها الذهبى ، وقبل أن يغادر القصر ـ منفيا فى صحبة ابنته أنتيجونى ـ يظهر شبح جوكاستا فى ثوب أبيض كالثلج ، ولا يستطيع أحد أن يراها الا أوديب الأعمى الملطخ بالدم • لقد انتهت ـ بالنسبة له ـ كزوجة ، بعد أن شنقت نفسها • أما الآن ، فهى أمه التى جاءته من عالم الطهارة والصفاء ، كى تقود خطاه وترحل معه •

وهكذا جعل جان كوكتو بؤرة الفكرة الأوديبية متمركزة فى مكائد آلهـة الأولمب ، وحذقها الشـديد فى التنفيذ ، لتدمير انسـان برىء ، لا يستطيع التغلب على الآلة الالهيـة القاسية • ومن ثم ، وقف أوديب ـ النموذج الأصلى ، وأشهر باحث عن الحقيقة ـ خلف حاجز الأكاذيب وأوهام الحياة •

ولا شك أن أهم ما أدخله كوكتو على الأسطورة ، يعد أقوى عناصر المسرحية فقد تجاوز الجلال الخالص التقليدى فى الأسطورة ولكن لم يفقده تماما ، وانما ألبسه ثوب المهزلة ، وكسا النص كله هالة من الشاعرية والرمزية الموحية ، وابتكر مفهوما جديدا للهولة ، كفتاة جميلة ، تعبت من القتل ، وتهوى الوقوع فى غرام أوديب • كما حقق ابداعا فنيا جذابا فى تصويره لمخـدع الزوجية ، وأحـلام ليلة الزفاف ، ثم ظهور شبح جوكاستا •

اليكترا

يوجين أونيل ـ جان بول سارتر

وتتلخص قصـة اليكترا الأسـطورية ، فى أن أورسـت قد قام ـ بتحـريض من أخته الكبرى اليكترا ـ بقتـل أمهما كليتمنسـترا ، اقتصاصا منها ، لأنهـا اغتالت والدهما أجاممنون ، فى سبيل عشيقها ايجستوس •

ومنذ أن عالج هذه الأسطورة شعراء التراجيديا الثلاثة الكبار : اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبيديس ، وامكاناتها لا تكف عن اجتذاب مؤلفي الدراما • وكان من بين المحدثين يوجين أونيل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٣) في ثلاثيته المسرحية « الحداد يليق بالیکترا ـ ١٩٣١ » •

والحقيقة أن أونيل ، ، لم يعالج أحداث الأسطورة اليونانية معالجة مباشرة ، وانما خلق لها متوازيات من الواقع المعاصر ، شكلا وفلسفة • فاذا كان القدر اليوناني خارجيا ، ويتمثل في تلك القوى العليا التي تتدخل في حياة الانسان رغم ارادته ، فان القدر الحديث عند أونيل داخلي ، ويتمثل في ماضي الانسان ، ودوافعه النفسية التي يمكن اخضاعها للتفسيرات العلمية وتقديراتها • ولقد جعل تلك الدوافع النفسية عاملا مشتركا بينه وبين المتفرجين ، عن طريق ايجاد علاقة تشابه بين واقعهم ، وواقع الأسطورة • وبهذا نجح في ترجمة مفردات الأحداث اليونانيـة ومناخها ، الى مفردات أمريكية ، بل وانسانية معاصرة •

فعلاقة (آل أتريوس) في الثلاثية الاسخيلية اليونانية ، انعكست في آل مانون في الثلاثية الأمريكية التي تجرى معظم أحداثها ، داخل بيت الأسرة ـ أو خارجه ـ عامي ١٨٦٥ و ١٨٦٦ • والبيت في المعالجة الحديثة مبنى على طراز المعـابد (اليونانية) القديمـة ، حيث تنتصب الأعمدة الدورية العالية • وعند (الافتتاح) ، نرى بعض أفراد الأسرة ـ ومعهم البستاني سث (الحارس) ـ ينتظرون عودة (عميدهم) الجنرال بريجادير عزرا مانون (أجاممنون) من (الحرب) الأهلية الأمريكية • لقد اكتسب شهرة في الحرب المكسيكية السابقة ، وأثرى من عمليات الملاحة البحرية ، وأصبح (عمدة) احدى مدن ولاية نيوانجلند الساحلية (أراجـوس) • ولهذا الأب ـ المتـوقع عودته ـ زوجـة جميلة عاطفية تدعى كريستين (كليتمنسترا) ، وابن غائب تنتظـر عـودته الوشيكة اسـمه أورين (أورست) ، والذي يحب أمه حبا شديدا • كما أن لهذا الأب ابنـة ـ تكبر أخاها ـ اسمها لافينيا (اليكترا) ، تكره أمها بقدر ما تحب أباها الى درجة العشق • ولهذا ، تتبادل الزوجة والابنة مشاعر الكراهية ، والشك ، والغيرة • وتكتشف الابنة أن أمها على علاقة غرامية جنسية ببحار اسمه آدم جرانت (ايجستوس) ، كانت تحبه هي نفسها ، لأنه في الوقت نفسه قريب لها • ولما تكاشف الابنة أمها بهذه العلاقة الآثمة ، تزداد مشاعر الحقد والمقت المتبادلة بينهما ، وتنتظران ـ على أحر من الجمر ـ عودة رب العائلة ، وان كانت أحاسيسهما ، وخططهما ، جد مختلفة • وبعد لقاء سريع بين الأم وعشيقها ، تصمم على تدبير خطة لقتل زوجها ليلة عودته •

وبعد أسبوع من هذا اللقاء ، يعود الزوج وهو فرح برجوعه ، ويتودد الى زوجته على أمل أن يبدأ معها صفحة جديدة من العلاقة الزوجية السعيدة ، الا أنها تصده ، وترفضه ، ثم تهاجمه ، وتستفزه حتى يضطرب كيانه ، ويصاب بأزمة قلبية ، وبدلا من أن تنقذه بحبات الدواء المعالجة ، تميته ــ متعمدة ــ بحبات السم • ولما تعرف الابنة لافينيا سبب مصرع والدها ، يزداد جزعها وحقدها على أمها الزانية القاتلة ، وتصمم على الانتقام منها •

ويعــود الابن أورين بعــد ذلك بيومين ، ويدور صراع عنيف بين المرأتين للسيطرة عليه ، والاستئثار به • وتنتصر الابنة وتفوز بأخيها الى صفها ، وتوغر صدره ضد أمه ، ثم تصحبه سرا الى سفينة البحار العاشق الراسية بأحد الأرصفة فى ميناء بوسطن • ومن سطح السفينة ، يستطيعان رؤية الأم فى احدى الكبائن ، وهى فى أحضان عشيقها • وبعد أن تفرغ من اشباع حاجتها الجنسية ، وتغادر السفينة ، ينتقم الابن لعرضه المثلوم بقتل العشيق • وينصرف الابن مع أخته الى البيت ، ولما تعرف الأم ــ بعدئذ ــ بأنها فقدت زوجها ، كما فقدت حبيبها ، وسمعتها ، تنتحر باطلاق الرصاص على نفسها •

وبانتحار الأم ، تصل أحداث الثلاثية ذروتها فى نهــاية المسرحية الثانية • ويقوم أورين مع شقيقته لافينيا برحلة طويلة الى الصين ، كى يتخلصا ــ نفسيا ــ من تأثير الجرائم التى ارتكبت •• ويعودان الى بيتهما بعد عام ، وقد صار أورين ــ كأبيه ــ شرسا وبلا روح متعاطفة ، بينما صارت لافينيا ــ كأمها ــ مليئة بالحيوية ، ومقبلة على الحياة بروح نهمة • وهنا تتحول ربات العذاب ــ اللائى أخذن فى المصــدر اليونانى يطاردن أورست انتقاما لقتله أمه كليمتنسترا ــ تتحول فى المعالجة الأمريكية ، الى أشباح معذبة للنفس والضمير •

وعندما تنوى لافينيا الزواج من حبيبها بيتر ، يغار عليها أخوها أورين غيرة مريضة ، لأنها حلت فى قلبه وعواطفه محل أمه • ولهذا ، يعترض على زواجها ، ويهددها بافشاء جرائمهما ان هى أصرت على اقترانها بمن تحب ، ثم يصاب باضطراب عقلى وينتحر باطلاق الرصاص على نفسه• ولما تفقد أخته حبيبها ، وتسوء أحوالها النفسية ، تعتزل العالم ، وتغلق القصر على نفسها ، تكفيرا عن ذنوبها • لقد قضت الآن نفسيا ، وعليها أن تحول القصر الى مقبرة ، ومقرا لأشباح آل مانون ، أو بالأحرى لآلات التعذيب •

وهكذا ، تنتهى معالجة أونيل لأسطورة « اليكترا » ، بعد أن تغلغلت

فى دروب نفسية وجنسية معقدة ، مما دفع أحد النقاد الى اتهامها بأنها اغترفت الشيء الكثير من نظريات فرويد ، كما يتضح فى علاقات الشخصيات ببعضها • الا أن أونيل دفع عن نفسه هذه التهمة ، واحتج على ذلك بأن الأدباء والفنانين كانوا دائما على علاقة فهم عميقة ، بمشاعر الرجل والمرأة من قبل أن يظهر فرويد ، أو يونج • لذا ، كان من الممكن أن تكتب هذه الثلاثية على تلك الصــورة ، لو لم تكن تلك الكشوف النفسية الحديثة موجودة أصلا •

ومع هذا ، فان الدراسة الموضـــــوعية تؤكد تأثر الثــلاثية بتلك الكشوف ، وخاصة بعقدتى « أوديب » و « اليكترا » ، وبالنزعة الى معاقبة النفس ، والرغبة فى احلال الأخت مكان الأم ، اذا لم تكن هناك زوجة تقوم مقامها •

ومن المعروف ، ان اسخيلوس (٥٢٥ ــ ٤٥٦ ق•م) قد عالج نفس الثيمة التى استهوت أونيل فى العصر الحديث ، الا أن رؤية كل منهما ــ كما هو واجب ــ مختلفة عن الأخرى ، بحكم طبيعة الثقــافة السائدة • فانسان التراجيديات القديمة ــ كما ألمحنا ــ كانت تتحكم فيه ارادة الآلهة والأقدار ، ولهذا لم تكن شخصيات اسخيلوس مدفوعة بنفس الأسباب التى أرادها أونيل أن تحرك شخصياته • فبدلا من أن تتولى « ربات العذاب » مطاردة المذنبين والانتقام منهم ، فان أونيل يصوغ شخصياته وهى منفعلة ومتحركة ، طبقا لتأثره بنظرية الوراثة والظروف • فالقدر الاسخيلى يتمثل فى مشيئة الآلهة ، أما بالنسبة لأونيل ، فهو ليس قدرا خارجيا ، وانما هو داخلى حيث يكمن ماضى الانسان ، وأصـــول صياغته السابقة • فاحساس أورين بالذنب ، وشدة تعلقه العاطفى بأمه التى كان سببا فى فقدها ، وخوفه الشديد على أخته التى سيفقدها ان هى تزوجت من حبيبها بيتر ، كلها عوامل داخلية منغصة ، دفعت به الى أن ينتقم من نفسه بالانتحار ، بينما تعاقب لافينيا نفسها بالعزلة والموت البطيء • ومن ثم ، كانت الشخصيات المحورية فى الثلاثية ، أشبه بشخصيات ابسن الحتمى النزعة ، أى أنها مصاغة (مقدما) طبقا لماضيها ، وظروفها السابقة :

« لافينيــا : لا تخف !! لن أفعـل ما فعلته أمى ، أو ما فعله أورين • فلم يكن ما فعلاه عقابا !! وانما هو هروب من العقاب • والآن ، لم يبق أحد يتولى عقابى • فأنا آخر فرد فى سلالة آل مانون ، ويجب أن أعاقب نفسى • ان أقسى حكم عادل يمكن أن يوقع على هو أن أعيش هنا وحدى مع الموتى • حكم أسوأ من الموت أو السجن • لن أخرج من هنا

أبدا ، ولن أرى أحد ‧‧ !! سأغلق كل خصاص الشبابيك بالمسامير ، حتى لا يتسرب أى شعاع للشمس ‧ سأعيش وحدى مع الموتى ، وأكتم أسرارهم ، وأدعهم يتعقبوننى ، حتى أكفر عن اللعنة ، وينقرض آخر فرد فى آل مانون » ‧

(ص ١٧٨)

أما جان بول سارتر (١٩٠٥ ــ ١٩٨٠) ، فقد استمد من نفس أسطورة اليكترا وأورست ، موضوع مسرحيته (الذباب ــ ١٩٤٣) ، كى يصب فيه رؤيته الوجودية ازاء أحداث معاصرة ‧ وعندما أخرجت المسرحية على مسرح سارة برنار عــام ١٩٤٣ ، لم يكن سارتر معروفا الا لعدد محدود من الجمهور ، اطلع على مجموعته القصصية « الجدار » وعلى روايته « الغثيان » ‧ ولقد كان مشاهدو المعالجة المسرحية الجديدة للأســطورة القديمــة ، يدركون أن لها عــلاقة حميمة بالموقف الأخــلاقى للاستعمار الألمانى لفرنسا عام ذاك ‧ ولهذا ، لم يكن الباريسيون يذهبون الى المسرح للفرجة على عرض جديد فحسب ، وانما لكى يشعر كل منهم بأنه يجب عليه أن يتضــامن مع زميله فى دراما الحيــاة اليوميــة التى يعيشونها جميعا ‧ وكان عليه أن يستشف من تضاعيف المسرحيــة ، أن أورســت يرمز الى المثقف الفرنسى الذى يجب عليــه أن يلتزم ، وأن كليتمنسترا تشير الى المتآمر الذى يتعاون مع الغازى الألمانى الذى يمثله ايجستوس ‧ فموقفه يكاد يناظر موقف حكومة فيشى ، عنــدما اعترف قادتها بأنهم ــ الى حد ما ــ مسئولون عن هزيمة فرنسا ، ومع هذا ، لم يقفوا مواقف سلبية فحسب ، وانما وضعوا أنفسهم فى خــدمة الألمان المحتلين ‧ وتفتتح المسرحية بعودة أورست ، مع مربيه العجوز الى أراجوس موطن رأسه ، بعد غيبة دامت خمسة عشر عاما ، قضاها منفيا فى أثينا ، عقب مصرع والده أجاممنــون على أيدى أمه كليتمنســترا ، وعشــيقها ايجستوس ‧ لقد عاد أورست يوم العيد السنوى ، الذى تقيمه المدينة لموتاها ‧ ففى مثل هذا اليوم من كل عام ، ترفع صخرة ضخمة عن المقبرة، كى تعود الأرواح الى الحياة ، وتمارس شئونها المختلفة مدة أربع وعشرين ســاعة ‧

ويقابل أورســت الاله المتخفى جوبيتر ، الذى يحثــه على مغادرة المــدينة ‧ وتظهر اليكترا ، وتفصــح عن كراهيتهــا الشــديدة لأمهــا ولايجستوس ، وتحادث أورست دون أن تعرف شخصيته الحقيقية ‧ ان كليتمنسترا وايجســتوس يحكمان المــدينة التى تعانى من الشــعور بالذنب ، لمصرع ملكها السابق أجاممنون ، ولهذا ، أرسلت الآلهة «الذباب» لتعذيب الأهالى ‧

وفى هذا الفصل الأول من المسرحية ، لا يرضى سارتر بأن يكون الانسان مجرد فرد يتمتع بحريته ، وانما عليه أن يلتزم بموقف ايجابى ، ويشارك فى صنع الحياة الاجتماعية · وعندما دفع بكبير الآلهة جوبيتر ، كى يدير رحى الأحداث ، تساءل بعض النقاد عن سبب تعرضه ـ أى سارتر ـ للمسائل الفوقطبيعية ، بينما هو لا يؤمن بالالهيات · وقد جاء رده يشير الى أن الله سيبقى موجودا ، ما بقى يعيش فى خيالات الناس · ومن ثم ، فان كبير الآلهة فى المسرحية ، ليس الا مجرد شبح ، أو مجرد فكرة يعرضها ممثل ، تماما مثل تجسيد العدالة ، أو الفضيلة ، أو الرذيلة فى شكل تماثيل ، مع أنها لا تتواجد بذواتها تواجدا شخصيا ملموسا · وعلى هذا ، فان الآلهة القديمة ، تمد سارتر بموضوعات صالحة للجدل والنقاش ، لأنها كما تجىء فى الأساطير ، تبدو وكأنها شخوص حية ، يمكن مساءلتها ومحاورتها ، بل وتحديها وخداعها ، والتغلب عليها ·

وفى الفصل الثانى من المعالجة السارترية ، يحتفى الشعب وقواده بتحرير أرواح الموتى من ظلام البرزخ · ويقوم ايجستوس مع كبير الكهنة ، بتذكير الناس بخطيئتهم ، والتأكيد على ذلك ، كى يبقوا دائما أسرى الخوف والشعور بالاثم · الا أن أورست يتيقن من أنه حر فى أفعاله وتصرفاته ، وأنه يستطيع أن يتحرر من كل خوف ، بل وأن يقتل ايجستوس الشرير المذنب ·

ويهلع الاله جوبيتر ، ويحذر ايجستوس من الموت المتربص به ، غير أن أورست ينجح فى اغتيال كل من ايجستوس وأمه كليتمنسترا ·

ان سارتر ـ فى هذا الفصل ـ يصور ايجستوس كشخصية خبيثة ، تستغل مخاوف الناس ومعتقداتهم الخرافية ، لتحقيق مصالحه · فالناس مذنبون فى نظره ، لا بسبب أخطائهم الشخصية فحسب ، وانما بسبب تسترهم على مصرع ملكهم الشرعى السابق أجاممنون · وهنا يشير سارتر الى المشاركة الجماعية فى ارتكاب الجريمة · فاننا ننيب بعض أعضاء المجتمع ، لارتكاب جريمة قتل باسم المجتمع كله · وعلى هذا ، فان فعلة ايجستوس ليست فعلة فرد ، وانما هى أبعد دلالة من ذلك : انها تعبير عن سخط المجتمع على أجاممنون ·

أما اشارات سارتر المتكررة فى هذا الفصل الى الموت ، وعلاقته بالمدينة ، وبالملك والملكة بصفة خاصة ، فانها تعد الماحات معبرة عن حالة الأوضاع المسيئة التى تظهر عندما يعتقد الناس فى أنفسهم ، بأنهم ماهيات متحجرة غير قابلة للتغيير · فايجستوس قد سئم من الحياة ، وأصبح معذبا بمفهوم العدمية ، ويحس بأنه سجين الصورة ، أو الوضع الذى

أحدثه بين رعاياه الذين لا يتحركون نحو التغيير ، ونحو ما يشفى نفوسهم، وانما يصرون على مواصلة النحيب ، والشعور بتأنيب الضمير • وقد أصبحت الملكة مثله ، فى حكم الموتى ، ما دامت قد استسلمت لقدرها الذى فرضه مصرع أجاممنون • ومن ثم ، فان الانسان بالنسبة لسارتر ، لا يعد شيئا مذكورا اذا لم يقم بفعل ، وهو بهذا ، يساوى المجموع الكلى لأفعاله •

وفى الفصل الثالث والأخير ، نجد أورست وشقيقته اليكترا يحتميان بمذبح الاله أبوللو • وبينما تشعر اليكترا بتعذيب الايرينيات حتى تصل الى درجة اليأس من الحياة ، فان أورست المحرر الارادة ، لا يشعر بالذنب ، أو تأنيب الضمير • وعندما يحاول الاله جوبيتر أن يحمل أورست على أن يكفر عن ذنوبه ، فان أورست لا يرى فى فعلته أية جريمة تستدعى التكفير • ويضطر جوبيتر أن يقدم عرش أراجوس الى أورست واليكترا على شريطة أن يعملا على استمرار اقامة الشعائر الحالية ، وعلى مواصلة احساس الناس بالخوف،والعويل•وتوافق اليكترا على الاستسلام لسلطة جوبيتر ، وعلى تنفيذ مقترحه ، الا أن أورست يرفض قبول العرض ، لأنه يفضل أن يعيش متجولا فى أنحاء البلاد ، وهو يملك حريته، وزمام ارادته • ثم يغادر المدينة ، متحملا ذنبها على عاتقه ، بينما يروح الذباب ـ أو الوباء ـ يقتفى أثره • ومن هنا ، يبدو أورست تجسيدا للبطل السارترى الأصيل ، الذى يرتكب فعلته عن اقتناع ، ويتحمل وحده مسئولية ذلك • ومن ثم ، يثار سؤال : أليس ايجستوس ـ مع مواطنيه ـ يعتبرون أنفسهم مسئولين عن جرائمهم ؟؟ أجل ، مسئولون ، ولكنهم يدفعون ثمن ذلك ، من ندمهم وتكفيرهم • بل ان هذا الثمن ـ بالنسبة لسارتر ـ يعد مزيفا ، لأننا لا نمحو خطايانا وذنوبنا بالضرب على صدورنا ، واستجداء الرحمة والمغفرة ، وانما الفعل هو القادر على أن يمحو فعلا آخر • أما ارتداء السواد ، واهالة التراب على الرؤوس ، فليست أفعالا بالمعنى الصحيح ، وانما هى حركات سلبية •

وهكذا ، فان مسرحية « الذباب » لا تستخدم وعاءها المادى من أسطورة « أورست » القديمة كى تجسد المبادىء الأولية فى مذهب سارتر الوجودى فحسب ، وانما لاستخدام هذه المبادىء للدعوة الى حرية الانسان، وتحرير ارادته من كل قيد ، سواء كان هذا القيد مفروضا من الطبيعة ، أو مما هو فوق الطبيعة •

★ ★ ★

والآن ، وبعد استعراض هذه النماذج المسرحية الغربية الحديثة ، نتبين أن المعالجة الحديثة لمادة قديمة ، تتطلب من المعالج الواعى أن يردد

النظر العصرى فى جوانب الأسطورة ، وأن يعزلها – ما استطاع – عن وعائها الدينى ، وتضميناتها المحليـة الأصلية · كما تتطلب منه حلولا لمشكلات التقنية والتعصير ، والتى يمكن أن تنجم عن تحويل الحبكات والشخصيات المختارة من المصدر الملحمى أو التراجيدى القديم ، الى بناء محدث ، دون الوقوع فى نمطية التكرار ، أو المحاكاة الحرفية ، ومثل مشكلة تجديد المادة القديمة ، وجعلها مستساغة ، وقادرة على أسر أذواق الجماهير المعاصرة ، أو كيفية خلق رباط موضوعى من النواحى النفسية والأخـلاقية والدينية والميتافيزيقية بين أناس اليوم ، وعوالم الأسطورة المسرحة ·

الحقيقة ، أن الأساطير اليونانية لا تزال موردا سخيا لكتاب الدراما فى العالم بأسره ، لأن القيم الانسانية الرفيعة لا تتجدد بوطن ، ولا تتقيد بتاريخ ، لأنها فوق حدود المكان والزمان · ولا يعنى هذا أن الأساطير تنطوى فى ذاتها على معان لا نهاية لها ، وانما يعنى أن كتاب المسرح هم الذين يستطيعون – من خلال ثقافتهم ، وتفسيراتهم ، ورؤاهم الخاصة – أن يستلهموا ينابيعها الثرة ، معان لا نهاية لها ·

بعض المصادر والمراجع

Gide, André. **Two Legends : Oedips and Theseus** New York : 1961.

— Cocteau, Jean. **La machine infernale.** Paris : Bernard Grasset 1934.

— **The Plays of Eugene O'neill.** New York : Radom House, 1955.

— **Les Mouches :** Paris Gallimard, 1943.

— Bell, Angela : **Ancient Greek Myths and Modern Drama.** New York : New York University Press, 1969.

— Dickinson, Hugh. **Myth on the Modern Stage.** University of Illiois Press : 1969.

— Watson-Williams, Helen. **André Gide and the Greek Myth.** Oxford : At the Clarendon Press, 1967.

عن المنهج الاشتراكى فى النقد

جورج برناردشو : دراسة عن السوبر مان البرجوازى

عن : كريستوفر كودويل

جورج برناردشو

دراسة عن السوبرمان البرجوازى

« انه رجل طيب ، وقع بين الفابيين »

لينين

مقـــدمة :

من المألوف أن تصـــدر ـ بين الحين والآخـر ـ فى المحيط الأدبى بانجلترا وأمريكا ، كتب فى النقد ، يشترك فى تحريرها نقاد متعددو الاتجاهات والمذاهب ، بمقالاتهم وبحوثهم التى تتناول مختلف الأشكال الأدبيـــة ٠

ومن الملاحظ ، أن غالبية كتب تلك المجموعات النقدية ـ التى صدرت خلال العقود الأربعة الأخيرة ـ لا تكاد تخلو من مقالة ـ أو أكثر ـ للناقد الانجليزى الراحـل كريستوفر كودويل ، باعتباره أحـــد ممثلى الفكر الاشتراكى البارزين فى عالم النقد الأدبى (١) ٠

وكريستوفر كودويل ، هو الاسم المعار الى قلم كريستوفر سانت جورج اسبرج Sprigg ٠ أحد الشبان الأفذاذ ، المتعددى المواهب ، الذين يبشرون ـ فى سن مبكرة ـ بمستقبل فكرى أو فنى مزهر ، الا أن الموت يخترمهم ، قبل أن ينضجوا ، ويحققوا بعض ما وعدوا به ٠

ولد كريستوفر فى بيوتنى فى العشرين من أكتوبر عام ١٩٠٧ ، والتحق بالمدرسة البندكتية فى ايلنج ، ولكنه انقطع عن الدراسة وهو فى الخامسة عشرة من عمره ، وراح يخوض غمار الحياة العملية ، بذهن متوقد ، وملكة ابداعية أصيلة ، وقدرة عجيبة على تحصيل المعرفة ٠ اذ استطاع ـ قبل أن يبلغ الخامسة والعشرين من عمره القصير ـ أن يعمل صحفيا فى جريدة « يوركشـــاير أوبزرفر » مدة تزيد على ثلاث سنوات وأن يشغف بالهندسة ، والعلوم ، والملاحة الجوية ، ويعمل محررا ثم مديرا لدار نشر متخصصة فى علوم الطيران ، وأن يخترع جهازا خاصا بتعشيق التروس الآلية ، أشاد به المتخصصون فى احدى مجلات هندسة

السيارات • هذا ، بالاضافة الى ما نشره من خمسة كتب مدرسية حول الطيران ، وسبع روايات بوليسية ، وبعض القصص القصيرة ، والقصائد •

وفي سنة ١٩٣٤ ، أخذ كريستوفر كودويل يهتم بأسس التفكير الماركسي ، فدرس أعمـــال ماركس وانجلز ولينين ، وبعض شراحهم ومعارضيهم • وفي العام التالي ، سكن في حي بوبلر بلندن ، وانضم الى فرع الحزب به ، وأخـذ يخالط عمال حوض السفن ، وأفراد الطبقة البروليتارية ، ويشاركهم مشكلاتهم وتطلعاتهم المستقبلية •

ولما اشتعلت نيران الحرب الأهليـة في اسبانيا ، أختير كودويل ليسوق سيارة اسعاف ، اشتراها فرع الحزب بالتبرعات التي جمعها • وبعد توصيلها الى الجمهوريين المناضلين ، انخرط جنـديا في « اللواء الدولي » • وخلال احـدى الغارات الحربية المعادية ، قتـل كودويل مع الكثيرين من رفاقه ، وكان ذلك في اليوم الثاني عشر من شهر فبراير عام ١٩٣٧ ، ولم يكن قد أتم الثلاثين من عمره •

ولقد ترك كودويل أعمالا أدبية ونقدية مخطوطة ، نشر معظمها بعد موته • وفي مقدمة تلك الأعمال التي طبعت :

— « هذي يدي » (رواية) — ١٩٣٦ •
— « أزمة في الفيزيقا » — ١٩٣٩ •
— « قصـائد » — ١٩٤٩ •
— « دراسات في ثقافة تحتضر » — ١٩٥٨ (٢) •
— « دراسات اضافية في ثقافة تحتضر » — ١٩٥٨ •
— « الوهم والواقع : دراسة في منابع الشعر » — ١٩٦٣ (٣) •
— « الرواية والواقعية : دراسة في الأدب الانجليزي البرجوازي » — ١٩٧١ •

ولقد اعتبرت كتابات كودويل — رغم ضآلة حجمها الكمي — من أولى المحاولات التي بذلت للوصول الى حلول ماركسية ، لمشكلات علم الجمال الأساسية (٤) • بل بقي طوال ثلاثين عاما — على الأقل — بعد موته ، أهم ناقد ظهر في الثقافة الانجليزية ، واستطاع أن يحلل بعض جوانبها ،

في ضوء استيعاب واع للمفاهيم الماركسية • ولعل أبرز اسهام شارك به في علم الجمال الماركسي ـ كما يقول دارسوه ـ هو نظريته في وظيفة الأدب •

فلم يكن يعنيه سبب انتاج المجتمعات المختلفة ، أنماطا مختلفة من الأدب ، بقدر ما كان يعنيه سبب وجود الأدب والفن بوجه عام • ومن هنا ، أخذ يدرس الأدب (في) المجتمع ، وليس كمجرد انعكاس للمجتمع • ومع أن الفن يعمل من خلال أفراد ـ اذ أن مهمته تتعلق بالأفراد كأفراد ـ الا أن كودويل وجد أن مهمة الأدب الاجتماعية ، لا تتضح الا عند الالتزام بنظرة الى المجتمع ككل • وللوصول الى تلك المهمة الاجتماعية ، كان عليه أن يلتزم بنظرة جدلية للأدب ، لا تراه كأعمال جامدة ، وانما صيرورية • فالأدب والمجتمع يعيشان في وحدة جدلية • فالوجود الاجتماعي لا يقوم الا بتصميم الأدب فحسب ، ولكن الأدب ـ بدوره ـ يقوم بالتأثير في المجتمع • القد درس كودويل ـ في أعماله المتأخرة بصفة خاصة ـ الأدب في علاقته بحياة المجتمع ، وهو مدرك أن الأدب ـ كأى نتاج اجتماعي آخر ـ يؤدى شيئا ، له وظيفة في حياة الانسان •

ولا شك أن كودويل ليس الناقد الأول ـ أو الوحيد ـ الذى يؤمن بأن للأدب وظيفة • ولكنه الرائد الذى حاول أن يصل الى نظرية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية ـ أى نظرة للأدب كعامل له وظيفة ، ويعمل في المجتمع ككل ، وليس في الأفراد كوحدات منفصلة تؤلف هذا المجتمع •

ولا شك ـ مرة أخرى ـ أن هناك نقادا آخرين ، رأوا للأدب وظيفة اجتماعية ، ولكن دون أن يروا هدفا لتلك الوظيفة • فالقول بأن الأدب « يفعل شيئا » ، ليس كافيا ، وانما يجب أن تكون للوظيفة هدف وغاية • وهنا ، يرى كودويل أن الأدب يعمل كى يزيد من حرية الانسان • وهو عندما يقوم بمهمته على نحو صحيح ، يزيد من تحرر الانسان ، وتحرر المجتمع • والأدب الذى لا يزيد من حرية الانسان ـ أو ينقص منها ـ لا يؤدى مهمته على النحو الصحيح ، بل هو أدب سيىء (٥) •

ومن الملاحظ ، أن الدارس لأعمال كودويل النقدية ، لا يعدم ـ رغم سخائها الفكرى ـ أن يلمس مزيجا من السلبيات في التفكير والتعبير • فهي تفتقر الى التنظيم والمنهجة الأكاديمية ، كما أنه يقفز من نقطة الى أخرى ، ويعتسف في الاستنتاج ، ويلعب بالألفاظ والعبارات ، ويتغامض، ويتناقض ، ويتطرف ، ولربما رجع ذلك ـ وغيره ـ الى أنه وضع كتابا في مرحلة غضة من حياته ، وفي فترة قصيرة • ومن هنا ، يصعب نعته ، بأنه « باحث ناضج » •

ومقالته عن شو ــ التى نترجمها هنا ــ مصابة فى أصلها ، ببعض تلك المآخذ · كما أنها تتوغل فى التفسيرات والتعليلات الأيديولوجية على نحو عريض ، بينما لا تتيح غير فرصة ــ جد محدودة ــ لمسرحيات شو ، يجب أن تحتل المساحة الأعرض ، لأنها لب الموضوع · وكما أن آراءه لا تعبر الا عن موقفه الفكرى الشخصى ، وتحتاج الى تعليقات مستفيضة خارج النطاق الأدبى ، فان فكر شو ــ وأعماله المسرحية بصفة خاصة ــ تعتبر فى نظر المترجم ، أوسع من أن ينظر اليها الناقد من ثقب فى باب· فتراث شو المسرحى ــ حتى موت كودويل ــ كان ولما يزل أكبر حجما من تحليلاته الأيديولوجية ، حتى ولو كان ــ بحق ــ أول منظر تطبيقى للفكر الماركسى ، فى النقد الانجليزى (٦) ·

د · ابراهيم حمادة

اكتسب جورج برنارد شو ــ خلال حياته ــ اعترافا بشهرة عريضة بين أفراد « الطبقة الوسطى » العاديين ، سواء هنا فى انجلترا ، أو فى أمريكا ، باعتباره ممثلا للفكر الاشتراكى · وقضية شو ممتعة ، وذات دلالة ، فى كثير من الأوجه ، وتبرهن على مدى استعصاء الوهم البرجوازى وعناده · فقد يكون البرجوازى ملما بأصول الماركسية ، وحادا فى نقده للنظام الاشتراكى ، بل وحريصا على تغييره ، ولكن ــ مع هذا ــ لا يؤدى ذلك كله ، الا الى ضرب الهواء ضربا عبثيا ، لأنه يعتقد أن الانسان حر فى ذاته ·

وشو فوضوى سابق ، ونباتى ، وعضو فى الجمعيــة الفابية ، ثم فاشستى اشتراكى فى أعوامه الأخيرة · وهو ــ بالحتميــة ــ اشتراكى يوتوبى Utopian · وقد شرح فكرته عن اليوتوبيا فى مسرحيته « العودة الى ميتشولح » حيث فردوس القــدامى الذين كانوا يقضون أيامهم فى مسائل الفكر ، بينما كان الشبان المتخايلون مشغوالين بالعمل**الفعال** فى مجالى الابداع الفنى والعلوم ·

ثم كشف شو ــ بعدئذ ــ عن ضعف ، وكذلك عن جوهر نوعية اشتراكيته المتسمة بالبرجوازية · وهى تعطى الأولوية للتأمل الخالص · وعند التأمل المحض ، يكون المرء وحيدا ، ومعفى ــ على نحو واضح ــ من التعاون ، وملفوفا فى عالم خاص · وعنــدئذ ، يعتقد ــ حسب **التفكير** البرجوازى ــ أنه حر تماما · أليس ذلك هو وهم العالم ؟؟ كلا ، ان العلم ليس فكرا **خالصــا** ، ولكنه الفكر المؤيــد بالعمل ، والذى يتفحص كل تأملاته فى ضوء الواقع · انه الفكر كما ينبغى أن يكون فكرا ، يمر دائما بحركة جدلية بين المعرفة والكينونة ، بين الحلم والواقع الخارجى · ان

شو يمقت هذا النوع من الفكر • انه يمقت العلم الحديث ، لا ـ كما ينبغي ـ من حيث ضعفه الانسانى ، ولكنه يمقته من حيث جوهره ، وخصائصه الاجتماعية ، بل ومن حيث كل خير فى دوره النشط الخلاق •

ان هذا لمشهد مألوف : يحاول المفكر ـ بصفة مستمرة ـ أن يسيطر على الواقع المعادى له عن طريق « الفكر » الخالص • وانه لمن الضعف الانسانى ، أن يعتقد المرء أنه بارتداده الى خياله ، يستطيع استنباط مقولات ، أو تعاويذ سحرية ، تعينه على اخضاع الواقع بالتأمل • وهذا خطأ الشخص « النظرى » ، المتنبىء ، الميتافيزيقى ، المتغامض تغامضا صوفيا • خطأ يعد ـ فى صورته المرضية ـ عصابيا • انه أثر ـ بقى فينا جميعا ـ من آثار الانسان البدائى الذى كان يؤمن بالسحر • وهذا الخطأ ـ عند شو ـ يتخذ خصيصة الشكل البرجوازى ـ فهو ـ أى شو ـ يرى أن الحقيقة تؤدى الى الحرية ، والكنه يرفض أن يدرك أن هذا الفهم نتاج اجتماعى ، وليس شيئا يستطيع الانسان البارع أن يعثر عليه وحده • ان شو لا يزال يعتقد أن الانسان يستطيع أن يستخرج من روحه الأفلاطونية ، حكمة خالصة فى صيغة **أفكار** تسود العالم ، وأن يستخرج من المجادلات والاستدلالات المنطقية ، دون عمل اجتماعى ـ وعيا ، يكون جديدا وأكثر سموا •

ومن الملاحظ ، أن الفنان الحق ـ كالعالم الحق ـ لا يمكن أن يرتكب هذا الخطأ • فكلاهما يجد نفسه مدفوعا ـ دفعا متصلا ـ الى الارتباط بالواقع ، وكلاهما يرغب فى الواقع ، ويبحث عنه خارج نفسه •

ان الواقع عريض ، وقاس • وكلما حاول الانسان معرفته ، وجده ـ فى جوهره ـ يزداد تعقيدا • ان معرفته تتطلب جهودا اجتماعية تتراكم عبر أجيال من الناس • كما غدا العلم معقدا ، حتى لم يعد الشخص لا يأمل الا فى أن يلم بجزء ضئيل فيه الماما تاما • لقد تلاشىء الحلم القديم الذى كان يطمح فى أن يلم عقل انسان واحد بكل المعارف • يجب أن يقتنع الناس بالتعاون معا ، وأن يضع كل منهم بضع غرزات تطريزية ، فى هذا النسيج المترامى الأطراف • بل حتى تلك الغرزات القليلة التى يشترك بها ، يمكن أن تكون معقدة ، كذلك التصميم الهائل الذى وضعه كل من نيوتن ، أو داروين •

وهنا ، لا يصبر شـو ـ بفرديته البرجوازية ـ على القيود التى يفرضها العلم ـ من خلال ذهن واحد حاد ـ للسيطرة على الواقع • ولانه لا يستطيع أن يأمل فى السيطرة على أجهزة العلم ، فانه يزيحه عن طريقه تماما ، كما لو أنه عمل من أعمال السحر • ويصرح شو . أنه لمن اللغو

القول بأن الشمس تبعد تسعين مليون ميلا عن الأرض ، وأن الانتخاب الطبيعي مناف للعقل • وبدلا من تلك المفاهيم التي أمكن التوصل اليها بعد جهد جهيد ، يطرح شـو أمامنا ، أفكارا مستقاة تماما من رغباته الخاصة ، كتلك التي ينظرها عن العالم ، أي هندي مستشيخ • وبعد أن يزيح شو العلم كله كلغو باطل ، يعيد كتابة تاريخ الواقع على أساس « قوة الحياة » التي يمارسها عراف ساحر ، أو اله يعترض على الغد • فعلم الفضاء - في نظر شو - شيء بربري ، بل مثالي • هذا ويسيطر شو على تلك الظروف القاسية المحزنة ، الخشنة ، بطريقة عصابية مألوفة ، وذلك بأن يفرض عليها سلسلة من الأباطيل الوهمية ، وعلى نمط : ارغب تتحقق رغبتك • وهذا لا يعني أن شو أحمق ، ولكن لأنه - بالضبط - أسير ذهن حاد بطبيعته • وهذه الذهنية الحادة جدا ، أكسبته شعورا بالزهو ، حمله على أن يشعر بأنه يجب أن يكون قادرا على أن يسيطر على المعرفة كلها دون عون اجتماعي ، والكن عن طريق التفكير الذهني المحض • انه لا يعترف - الا على نحو خاطف - بالطبيعة الاجتماعية للمعرفة • ومن ثم ، نجد في عالمه تأثيرا أشبه بتأثير ذلك الساحر المطبب المتألق ، الذي يضع نظريات عن الحياة • ولما كان الشخص العام المثقف لا يزال مصابا بعدوى هذا التنظير الهمجي المشابه ، فلن يكون من الغريب ألا يروح يتقصى حقيقة الفجاجة المتجوهرة في كل فلسفة شو • برجوازي يتحدث الى برجوازي •

وانه لمن الهمجية الاعتقاد في الفعل دون الفكر ، فذاك من هرطقة الفاشيست • كما يتعادل مع هذا همجية ، الاعتقاد في الفكر دون الفعل ، فذاك من هرطقة الفكر البرجوازي • ان الفكر يضحي مشلولا عندما يتوقف عن الفعل ، أو هو - بالأحرى - كالآلة التي تدور بسرعة دون أن يكون فيها ما تصنعه ، فالفكر - اذن - عون للفعل • ان الفكر يقود الفعل ، ولكنه يتعلم **كيف** يقود ، **من** الفعل • فالكينونة يجب - كما هو ثابت تاريخيا ودائما - أن تسبق المعرفة ، لأن المعرفة تتطور كامتداد للكينونة •

ان ايمان شو الغريزي البرجوازي بأولوية الفكر الفردي ، لا يتضح - بالطبع - في عالمه المضحك ، ويوتوبيته الكريهة فحسب ، وانما كذلك في بيولوجيته البتلرية (٧) التي يقرر فيها مختلف الحيوانات ما اذا كانت تريد رقابا طويلة ، أو ما الى ذلك • وعن طريق تركيز أذهانها فيما تريد ، تنجح في استنباته وتنميته • وبالرغم من الجانب المضحك في تلك اللاماركية البتلرية الجديدة (٨) ، فان لها تأثيرا عاطفيا هائلا على العقل البرجوازي • فهي تستهوي - على نحو قوي - العلماء المتعقلين ، حتى عندما يقرون بعدم وجود ذرة من دليل يمكن أن تؤيد هذه الفرضية ،

بينما هناك كل أنواع الأدلة التى تؤيد وجهة النظرة العكسية • ومع هذا ، يصرون على منح تلك الفرضية موافقتهم المؤقتة ، لأنها تبدو لهم « لطيفة » جدا • ويبدو أن مفهوم العقل المولع بالمفاهيم البرجوازية عن الحرية والحكم الذاتى لعقل الفرد ، وكأنه يعد ببديل للفردوس الذى تنكره الجبرية Determinism •

ما كان لهذا أهميـة ، لو أن فابية شـو لم تتخلل كل أعماله ، وتسلبها كل قيمة فنية ، بل وكل قيمة سياسية أيضا • فبسبب اعتقاده بأولوية عزل الفكر ، تجردت جميع مسرحياته من الانسانية ، لأنها تمثل الكائنات البشرية ، وكأنها عقول تمشى • ولكن لحسن الحظ ، أنهـا ليست كذلك ، والا كان الجنس البشرى قد انقرض منذ أمد بعيد فى بعض أحلام المنطق الفانتازية ، وفى الميتافيزيقا •

ان الكائنات البشرية جبال من الكينونة اللاوعية ، تسيرها أخاديد عتيقة من الغريزة ، والحياة البسيطة • بينما يبرق فى قمتها ــ بين الحين والآخر ــ نوع فسفورى من الوعى • وهذا البريق الفسفورى الواعى ، يستمد قيمته وقوته من الانفعالات والغرائز ، بينما شكله وحده مستمد من صيغ الفكر الذهنية • ولقد راح الانسان ــ خلال حقب طويلة متعاقبة يكافح فى جعل هذا الوعى أكثر كثافة وقوة : اذ أخذ الفنان يتسـامى بالانفعالات ويقويها ، بينما أخذ العالم يزيد امتلاء الشكل الفكرى ، ويجعله أكثر واقعية • وفى كلتا الحالتين ، كان يتم ذلك عن طريق الهاب المزيد من الكائنات بلهب خفيف • وعلى أية حال ، فان شـو مأخوذ باللهب « الخالص » ، ولمعان الفسفور منفصلا عن الكائن • وهكذا يصبح تجريد الأفكار ــ على هذا النحو ــ شيئا فارغا وصغيرا ، ويطرق الآذان كصوت يرن من بعيد • لقد أصبحت مسرحيات شو أشبه ب « باليه غير أرضى ، تلعبه فصائل من المخلوقات التى لا دم فيها » •

ان هذا الوعى الذى هو مزيج من الفكر والشعور ، ليس مصدرا للقوة الاجتماعية ، وانما هو جزء منه • ان المجتمع بمصانعه ، وبناياته ، وصلابته المادية ، دائم الحضور تحت الكائن الواقعى • فهناك نوع من الخزانات الضخمة فى كل انسان لما هو مجهول ، ولا شعورى ولا معقول وعلى هذا ، نستطيع القول بأن الحياة الواعية فى أى انسان ، ليست سوى وميض متقطع فوق كتلة وجوده الكلى • بالاضافة الى هذا ، هناك نوع من الخشونة الشبيهة بصلابة ظهر السلحفاة ، فى الجزء الواعى من المجتمع ، يقـاوم التغيير ، حتى عندما تجرى التغييرات ــ تحت هـذه التعميمات ــ فى المادة ، والتقنية ، وتفصيلات الكائن الواقعى • وهذا ما يثير فى كل انسان توترا ، يعتبر القوة المحركة الحقيقية فى المجتمع ،

والتى تنتج الفنانين ، والشعراء ، والأنبياء ، والمجانين ، والعصابيين ، وكل المظنـونات الصـغيرة ، واللامعقوليات ، والنزوات ، والانفعـالات الفجائية • اللامنطقية ، وكل الملذات والمخاوف ، وكل شيء يجعل الحياة كما هى عليه ، وكل ما يبهج الفنان ، ويثير ذعر العصابى • انها مجموع ما هو صعب ، وثورى ، وضد المحافظة • انها كل شيء لا يستطيع أن يقنع بالحاضر ، فتجعل العاشقين يملون العشق ، والأطفـال يفرون من دائرة آبائهم وأمهاتهم السعيدة ، والناس يهلكون أنفسهم فى أشياء — من الواضح — ألا نفع فيها •

هذا المنبع لكل ما يسعد ويشقى ، انما هو التفاوت بين كيان الانسان ووعيه ، وهو الذى يسير المجتمع ، ويجعل الحياة نشطة • والآن ، هذا التوتر كله ، بل كل شيء تحت المجال العقلى الميت ، قد أمحى عند شو • ان مبدأ (حب الحياة) — الذى يعد البديل الألوهى الفج لهذا الكائن الواقعى الفعال — انما هو نفسه فكرة عقلية • وهكذا ، كانت شخصياته غير انسانية ، لأن كل صراعاتها تقع على صعيد المعقول ، ولا شيء من صراعاتها وجد حلا • والا كيف يستطيع المنطق أن يحل تناقضاته الأبدية ، والتى لا يمكن أن تتكون الا فى الفعل ؟؟ ان هذا التوتر يخلق « أبطالا » مثل قيصر ، وجان دارك ، من الذين يستجلبون الى الوجود — استجابة لتوجيه من تجربة غير مصاغ فى شكل — طاقات ضخمة من الموهبة ، لا يستطيعون أن يعرفوا شيئا عن طبيعتها ، ومع هذا ، يبدو التاريخ ذاته ، وقد وضع نفسه فى طاعتهم • ومثل هؤلاء الأبطال غير مفهومين لشو • وهو مضطر الى أن يفترض أن كل ما يقومون به ، انما يتم بارادتهم الواعية • ومن ثم يبدو له هؤلاء الأبطال ، وكأنهم شخوص صغيرة متقنة الصنع فى أحد كتب التاريخ البرجوازى • انها ليست تماما من البشر • بل ويعتبر حياتهم — فى هدوء — وكأنها أوراق امتحان خاص ب « تيارات التغير الاجتماعى » • ان تلك المسرحيات ليست من الدراما فى شيء • وليست فنا ، وانما مجرد مجادلات • وهى ككل المجادلات ، لا تقترح الحلول ، وتفتقر الى النهاية المأسوية ، والى التطور الزمنى ، أو الوحدة الفنيـة •

ولهذا السبب أيضا ، يبدو شو أرستقراطى العقل ، ولا يبدو أحد فى مسرحياته الا وفى قدرته أن يعلن عن دوافعه بشكل عقلانى ، وبكل دقة عند الطلب ، وفورا ، اللهم الا اذا كانت شخصية مضحكة ، أو من الدرجة الثانية • ان الممثلين لا شيء ، وانما المفكرون هم كل شيء • بل حتى الانسان الذى يكون فى واقع الحياة قويا ، وهائلا ، وبلا عقل تماما — كصانع الأسلحة فى مسرحية « **الميجوز برباره** » — يجب أن يتحول

ــ كما يظن شو ــ الى انسان نظرى لامع ، قبــل أن يكون مؤثرا فوق خشبة المسرح • ولكننا نعرف جميعا ، ونعجب بالشخصيات المجردة من القدرة على الصياغة العقلية ، والتى تبدو بتأثيرها على الواقع ، أكثر نبلا ، وشموخا ، وقوة ، وتأثيرا من أى واحد من أصدقائنا العقلانيين • اننا فى الحياة ، وعند الأحداث ، نعرف بما فيه الكفاية تماما ، أن الفكر وحده لا يكفى لتسيير العالم ، وأننا ، نقر بذلك عند اجلالنا للفن «الخادع» و «اللاعقلانى» ، ذلك الفن الذى يخاطب تجربتنا وحدها ، ويحركها الى وعى سريع ، وعاطفى محض • اننا لا نجد فى احدى مسرحيات شو ، شخصية من تلك الشخصيات التى وردت فى تاريخ العالم ، ولها شأن كبير فى حرب ، أو فى فن ، أو فى حكم ، أو فى أخلاق • انه لا يستطيع أن يصور شخصية مؤثرة ، دون أن يجعلها تناقش مناقشة بارعة فى الجدلية البرجوازية • ويتجلى هذا الضعف ــ بالطبع ــ فى شخصياته البروليتارية • كالبروتاريين فى دار جيش الخلاص فى مسرحية « الميجور برباره » والذين يبدون ــ فى بساطه ــ وكأنهم رسوم كاريكاتيرية • ويمكنهم « بالتعليم » وحده ، أن يكونوا جديرين بالاحترام ، كالسائق فى مسرحية « **الانسان ، والانسان الأسمى** » •

وبناء على ما تقدم ، نجد أن عالم شــو المثالى ، ليس هو العــالم الشيوعى ، وانما هو كعالم ويلز الذى يحكمه العقلاء من الساموراى(٩) الذين يرشدون العمــال الفقراء المضطربى الذهن ، انه عالم الفاشية • فالمفكرون البرجوازيون المأخوذون بالرأى المزيف المتعلق بطبيعة الحرية ، تسوقهم ــ فى النهاية ــ التناقضات الكامنة فى هذا الرأى الى ما هو نقيض الحرية ، وهو الفاشية • ان يوتوبيا شو عالم مخطط سلفا ، وفرض من أعلى فرضا ، حيث يكون التنظيم فى أيدى بيروقراطية المفكرين • ان عالما كهذا ، ينكره عالم الشيوعية ، حيث يشترك الجميع فى الحكم ، وحيث المفكرون النشطون ــ الذين لم يعودوا منفصلين عن الوجود ــ يتعلمون من العامل الواعى ، تماما مثلما يحتاج العمال الى توجيه الفكرة وبهذا ، يمتد الجسر فوق الفجوة الطبقية المصيرية بين الفكر والفعل • ان هذا العالم ــ بموظفيه الذين يمكن استبدالهم بلا ضرورة لأن يكونوا مدربين على العمل ــ انما هو نقيض الحلم ، أو الكابوس الفابى القديم • تلك اليوتوبيا الطبقية ، التى تتخذ الطبقــة الحاكمة فيها الآن شــكل بيروقراطية ، ثابتة ، عقلانية ، مدربة ، تقوم بقيادة قوى الدولة (لصالح) البروليتاريا • لقد كان هذا العالم فى نظر الطبقة الوسطى حلما ممتعا ، تلك الطبقة التى لا ملكت زمام العالم كالرأسماليين ، ولا تأكدت من أنها ستملكه ذات يوم كالبروليتاريا • انه لحلم لن يتحقق ، ذاك الذى يقصى

المفكر بعيدا عن البروليتارى ، ويجعله حصنا للرجعية والفاشية • ان شو لا يزال مأخوذا بفكرة أن الحرية كنوع من الدواء الذى يمكن أن يفرضه انسان حسن النية على عامل « جاهل » من الخارج • ان تلك الحرية ، يمكن أن تكون دواء للبرجوازى ، وليست للعامل • ان شو لا يدرك أنه لا المفكر ، ولا العامل ـ يملك ـ حتى الآن ـ تلك الحرية الثمينة ، كى يقدمها ، لأن كليهما محصور داخل حدود مقولات عصره • أما الشيوعية ، فهى الابداع النشط للحرية الحقيقية التى لا يستطيع أحد أن يمنحها لأحد • انها رحلة استكشاف ، ولكننا واثقون من شىء واحد • ان الحرية التى حققها الرومانيون ، والسادة الاقطاعيون والبرجوازيون ، برهنت على زيفها ، لأنهم ـ فى بساطة ـ اعتقدوا أن الطبقة الحاكمة يمكن أن تجدها ، ثم تقوم بفرضها على المجتمع • ولكننا نستطيع أن ندرك أنهم فشلوا ، وأن الانسان ـ فى كل مكان ـ لا يزال مصفدا فى الأغلال ، وذلك لأنهم لم يشتركوا فى البحث عن الحرية مع عبيدهم ، وأرقائهم ، أو مع البروليتاريا التى يستغلونها • كما أنهم لم يفعلوا ذلك ، لأنهم اذا فعلوه ، لن يعودوا طبقة حاكمة ، وهو أمر يستحيل حتى تتطور القوى الانتاجية، وتصل الى مرحلة لا تصبح معها ضرورة لوجود طبقات حاكمة • وعلى هذا ، قبل أن يبحث المفكر الحسن النية ـ مثل شو ـ فى تلك الحرية العسيرة ، يجب عليه ـ أولا ـ أن يساعد فى تغيير نظام العلاقات الاجتماعية ، الى نظام يتسلم فيه كل الناس ـ لا طبقة واحدة ـ أعنة المجتمع فى أيديهم • اذا ما أراد الانسان أن يحقق الحرية ، عليه أن يحكم نفسه ، ولكن لأنه يعيش فى مجتمع ، وأن المجتمع يعيش بعلاقاته الانتاجية وفيها ، فهذا يعنى أنه لكى يحقق الناس الحرية ، يجب على المجتمع أن يسيطر على علاقاته الانتاجية • ولكى يحكم الانسان نفسه ، عليه أن يفترض أن هذا المجتمع ليس محكوما بطبقة لا يكون هو فردا فيها • ان البحث عن الحرية وحدها يبدأ فى دولة بلا طبقات • فعندما يحكم المجتمع نفسه تماما ، يستطيع أن يتعلم الطرق الصعبة للحرية • ولكن كيف يتحقق ذلك ، بينما تخطط لمصيره طبقة ، أو تتحكم فيه مساومات تجرى فى سوق ما ، أو حتى تديره شركة مكونة من الساموراى الظرفاء ؟؟ بل كيف يحقق مفكر ساموراثى اتفاقا مع غيره ، بينما لم يحدث من قبل قط ، أن اتفق فيلسوفان على الحقيقة المطلقة ، أو على العدالة ؟؟ لم يوجد قط الا حكم واحد للفكر المتناهى ـ هو : الفعل • ولكن فى عالم يحكمه الفكر ، بينما يتوجب على الفعل أن يمسك لسانه ، كيف يمكن حل القضية ؟؟ ان الفعل يتخلل مسام المجتمع : وحياته هى ما يقوم به كل انسان من فعل • ان المجتمع يتمزق اربا ، عندما يحاول تصميم شكله فكر قلة ، تتمتع بامتيازات ، ومنفصلة عن فعل الأكثرية • وما دام شو ينكر ـ صراحة ـ

الحقيقة الجوهرية التى تقول بأن الفكر ينبع من الكينونة ، وأن الانسان يغير وعيه عن طريق تغيير علاقاته الاجتماعية (والتغيير يأتى نتيجة ضغط الكينونة الواقعية التى تكمن تحت تلك العلاقات) فانه عليه ــ أى على شو ــ أن ينكر بالضرورة قوة تأثير الفعل الثورى ، اذا ما قورن بالنشاطات الدعاوية Propaganda • ان شو يعتقد ــ مثل ويلز ــ أن الوعظ وحده سيحرك العالم • الا أن العالم يتحرك ، ومع أنه يتحرك خلال الوعظ وبه أيضا ــ غير أن ذلك لا يعنى أن كل المواعظ تحركه ، ولكنه لا يتحرك الا بهذا الوعظ الذى يتحرك طبقا لقانون حركة العالم ، الذى يسير قدما مع مسار الفعل ، والذى يقطع على الأحداث طريقها • ومع هذا ، يظن المفكر البرجوازى دائما ، أنه مهما يكن رأيه فى الحقيقة المطلقة ، أو فى العدالة (أو فى النباتية ، أو الدخول المتساوية ، أو التطعيم المضـــاد لشىء ما) يمكن فرضه على العالم عن طريق المحاولات الناجحة • وكذلك هى مسرحيات شو •

الا أن شو يواجه هنا مأزقا • ان عليه أن يفرض حقائقه المطلقة على العالم ، بممارسة الجدل المنطقى • الا أن عالم غير المفكرين أو نصف المفكرين الذى يفرض عليه حقائقه ، انما هو بالضرورة ، نوع أدنى من المخلوقات : مجرد عمال ، مجموعة حمقى من غير المفكرين ، كتلة جماعية بلاستية Plastic ، بلا شكل ، راح ينقذها من الكارثة سادة الابداع المفكرون ، بأوامرهم شبه الالهية • كيف يستطيع امرؤ أن يحقن تلك المخلوقات بالحس والفهم ؟؟ ما الذى يمكن أن يجذب تلك العقول الطفولية التافهة ؟؟ ان على المرء ــ بالطبع ــ أن يعاملهم كما يعامل الأطفال ، وأن يكسو حبوب التعقل بسكر المفارقات ، والفكاهة ، وبحدث نشط ، مناف للعقل والواقع •

وهكذا ، منع ايمان شو بأولوية الوعى الفكرى من أن يصبح فنانا ، مثلما منعه نفس الايمان من أن يصبح مفكرا جادا ، أو قوة حقيقية داخل الوعى المعاصر • والكنه أصبح مهرج العالم ، لأن مهمته أو رسالته كانت دائما مكسوة بسكر الفكاهة ، وكانت تؤخذ دائما على أنها دعــوة الى الضحك • ان البرجوازية البريطانية التى تجاهلت ماركس ، وحطت من قدر لينين ، وألقت بـ توم مان الى السجن ، نظرت الى شو بمرح متسامح لطيف ، وكأنه نوع من أنواع مهرجى البلاط • ان الناس الذين انتقصهم، انتقصوه • أما السكر الذى غلف به حبوبه ، فقد منعهــا من أن تفعل فعلها •

وعلى النقيض من ذلك ، الم يحاول ماركس أن يجعل كتابه « رأس المال »يستهوى عقل البرجوازية البريطانية المجهد ، ولم يحاول أن يكون

كتابه أكثر الكتب بيعا ، أو يخفى آراءه فى رواجات الوست اند • انه لم يدل بأحاديث ، أو يجر مقابلات فكهة ، للصحافة المعاصرة • لم يكن اسمه معروفا الا لقلة من معاصريه الانجليز ، بينما كان اسم شو ذائعا بين الملايين • ولكن لأن ماركس قدم رسالته فى جدية ، وعامل أفراد الجنس البشرى كنظراء له ، فقد استقبلت رسالته استقبالا جادا وحسنا • ولانه لم يكن يؤمن بأن الفكر يحكم العالم ، وانما يؤمن بأن على الفكر أن يتبع مجرى الفعل ، فان فكره بقى خلاقا فى العالم أكثر من فكر أى فرد آخر • فهو لم يكن السبب فى وجود حضارة جديدة تمتد على سدس سطح الكرة الأرضية فحسب ، بل اننا نجد فى جميع أقطار العالم الأخرى ، كل العناصر الثورية تتجمع حول فكر ماركس ، بل ان كل السياسات المعاصرة لا تكتسب دلالاتها الهامة الا بمقدار كونها مع ماركس ، أو ضده •

لن نجد اجابة ، اذا ما قلنا أن عقل ماركس أعظم من عقل شو • ولا شك ، لو أن شو كان هو ماركس ، لكان هو ماركس فعلا • ولن نجد أحـدا وضع معيارا لقياس العقول بذواتها ، ما دامت االعقول لا توجـد بذواتها ، وانما توجد فقط بعقلانيتها الصريحة • لقد كان كل من شو وماركس من ذوى العقول الثاقبة ، كما يتضح ذلك فى كتابات كل منهما • وكان كلاهما يدرك ــ بالتجربة ــ انهيار العلاقات الاجتماعية للبرجوازية الجشعة • الا أن عقل أحدهما كان قادرا على أن يقفز الى الأمام نحـو المستقبل ، بينما بقى عقل الآخر دائما ، حبيس مقولات البرجوازية التى يحتقرها • ولأن شو قدم رسالته فى كياسة مستعلية لا تدل على احترام الآخر ، ولأنه عامل أفراد الجنس البشرى كما لو أنهم أدنى منه ، فان رسالته قرئت على نحو واسع ، والكن مع قليل من الاعتبار • أما الرسالة ذاتهـا ، فتكشف عن كل الزيف ، وعن لاواقعية الموقف الذى صاحب تبليغها •

ان شو قرأ ماركس فى بواكير حياته ، وكان له بذلك الخيار فى أن يكون ثوريا خطيرا ، أو أن يكون مصلحا شعبيا ، يحلم بعالم تنقذه الطبقة الوسطى • وعلى الرغم من أن ماركس قد أطلعه على عار الحياة البرجوازية وأكاذيبها ، الا أن شو قرر رفض الاعتراف بضرورة الاطاحة بهذه الطبقة البالية على يد طبقة المستقبل • ومنذ ذلك الحين ، انقسم شو على نفسه •

ويتضح قراره هذا ، فى تاريخه الشخصى • فلقد ولد شو لأسرة تنتمى الى الطبقة الوسطى ، الا أن وضعها المالى ، ومركزها الاجتماعى ، أصيبا بالتدهور الى حد مربك • غير أن شو ، الشاب الطموح ــ الذى كان قد تأثر منذ طفولته بضرورة استرداد مركز الأسرة السابق ــ رحل الى لندن ، كى يحقق النجاح • وعاش فى لندن ، يتكسب ــ أحيـانا ــ من

الكتابة ، وهو فقير كأى عامل • ولكن ، كان لا يزال فى مقدوره – بفضل امتلاكه بدلة سهرة ، وموهبة العزف على البيانو – أن يخالط أوساط كنسنجتون الرفيعة • ومع أنه واجه عملية التأقلم البروليتارى ، الا أنه تشبث بالطبقة البرجوازية • وبالطريقة نفسها ، حينما واجه مشكلة التأقلم البروليتارى الأيدولوجى عند قراءته لماركس ، قاومها ، وتمسك بالفابية وتقاليدها البرجوازية ، ومركزها الاجتماعى المحترم •

ان تلك المشكلة ، ورده عليها ، هما اللتان حددتا أيديولوجيته ، وكذلك فنه • كما أن معرفته بماركس ، أعانته على مهاجمة كل المؤسسات البرجوازية هجوما مدمرا • ولكنه لم يكن قادرا قط ، على أن يقدم اجابة على هذا السؤال : **ماذا سنفعل هنا ، والآن ، لتحسين تلك المؤسسات ، الى جانب الكلام ؟؟** ان هذه المشكلة ، تجلت – وهى متحجبة خلف برقع الأموال الملوثة » فى أعمال له ، على نحو مكرور ، **ودائما** فى صورة **مرقعة** ، كما فى مسرحيات : « **بيوت الأرامل** » ، **و** « **الميجور بارباره** » ، **و** « **مهنة السيدة وارين** » • اننا يجب أن نقبل الأشياء كما هى عليه ، حتى يتغير النظام • ولكن ، ينبغى ألا تتخذ أبدا أية خطوات سريعة – الى جانب الكلام – لتغيير النظام • فالميجور باربارة – التى تصاب بالذعر فى البداية ، عندما تكتشف أن المسيح الذى تؤمن به قد بيع بالمال – تنتهى مع ذلك – الى الزواج من مدير مصنع تصنيع الأسلحة ، الذى كان مالكه قد اشترى المسيح • وشو نفسه – الذى اكتشف أن الطبقة الحاكمة فاسدة حتى النخاع ، وأنها قامت على استغلال العمال – انتهى هو الآخر ، بعقد قرانه – أيديولوجيا – على المال ، والاحترام ، والشهرة ، والاصلاح السلمى ، وحتى على موسولينى فى النهاية •

ولأن شو قرأ ماركس ، فقد استطاع أن يدرك التناقضات الهامة فى هذا الحل • ولهذا السبب ، كانت مسرحياته مليئة بالتحولات المفروضة المتعمدة ، والحلول غير المقنعة ، والهروب العام من الواقع ، عن طريق استخدام الخيال والفكاهة • ولقد عالج شو فى حياته – وببساطة شديدة – مشكلة السلع أو المنتوجات الملوثة ، الناتجة عن تعذيب الحيوانات • فاللحم ينتج عن عملية ذبح ، بينما مصل الدم ينتج عن عملية تشريح الحيوانات ، لذا ، يجب عدم استخدامها • ولكن بالرغم من امتناع فرد واحد عن ذلك ، الا أن العملية الشريرة لا تزال جارية • ولا يستطيع شو أن يعلن تخليه واستنكاره بالنسبة للمال ، ولكل المسائل غير الملموسة التى تحترمها البرجوازية ، مثل : شهرته كمفكر فابى ، بدلا من أن يكون مكبوتا كثورى خطير • ان اللحم ، وأمصال الدم ليست ضرورية لحياة المجتمع ، ولذا ، كان من الممكن الامتناع عنهما • أما المال – فى المجتمع

البرجوازى ــ فهو الذى يمسك المجتمع بعضه الى بعضه : فلا يستطيع أحد أن يأكل بدونه · ومن ثم ، يستحيل « الامتناع » عنه · الا أن ذلك فى حد ذاته ، يكشف عن لاجدوية اقتراب هذا الامتناع البرجوازى عند شو ، من المشكلة · وهذا يشبه الداعية السلمى اللاعنفى ، الذى يرفض الحرب ، ولكنه يستمر ــ راضيا ــ فى أن يطعم على حساب المجتمع · ان موقف شو المضاد للشرور الاجتماعية ، يكشف عن جبنه أمام الشر الرئيسى ، أو الحاسم جدا فى المجتمع ، والذى يتقبله ، بينما يمتنع عن الشرور الأقل · وهكذا ، تقوم نباتيته مقام نوع من التعويض عن خيانته لقضية أضخم ، وكرمز لمنهجه فى الاصلاح ككل · انه سيمتنع ، وسينقد، ولكنه لن يفعل · وهذا الرفض الأخير ، يصيب نقده بعدوى الافساد ، ويجعل امتناعه سلاحا فعالا من أسلحة الرجعية · وهكذا ، نجد ــ فى كل مسرحياته ومقدماته ــ أن المال هو الاله ، ونحن بدونه لا شىء ، ولا قوة لنا ، وعاجزون · « احصل على المال ، تستطيع أن تكون فاضلا · أما بدونه فانك لا تستطيع حتى أن تبدأ فى أن تكون صالحا » · ان شو يكرر ذلك مرارا ، وبصوت مرتفع ، حتى ليبدو وكأنه حريص على اقناع نفسه هو بذلك ، مثلما هو حريص على اقناع الآخرين · انه يتساءل : « تخل عنه ، فما قيمة الغيرية والايثار ؟؟ وحتى الو ألقيت به فى بالوعة ، فان وغدا من الأوغاد سيلتقطه · انتظر حتى يتغير النظام » ·

ولكن ، كيف يتغير النظام ؟؟ ليس لدى شو جواب مقنع · ليست هناك حاجة لاتهام شو بالتضليل الواعى · انه سجين ــ عن عجز ــ داخل مقولات الفكر البرجوازى · وهو لا يستطيع أن يرى ذلك ، لأن الوجود يصوغ المعرفة ، ولأن الطبقات البرجوازية بكل « مهارتها » ، مقدر عليها أن تنهار ، وأن العمال بكل « غبائهم » قادرون على أن يلعبوا دورا خلاقا وفعالا ، فى بناء حضارة جديدة ، على أنقاض الحضارة االقديمة · وفى مواجهة هذا الخيار : العامل ، أو البرجوازى ، فان شو ــ بكل ألمعية الثقافة البرجوازية التى يستند عليها ــ يفضل البرجوازى على الطرف الآخر ، المتصف بالجهل ، و «اللاعقلانية» ، والذى جعله الفقر «متوحشا» · ومن هنا ، نشأت مشكلة حياته ، كيف يقنع تلك الطبقة البرجوازية بالتخلى عن آثامها · كان عليه أن يحملها على تغيير معتقدها ، أو يطوى يديه يائسا ، ولكنه فى قلبه لا يؤمن بمستقبلها ، لأنه قرأ ماركس ·

هذا القرار ــ الذى صاغته طبقته وتجربته ــ أدى الى كل متاعبه · فهو لم يستطع حمل نفسه ــ حملا حقيقيا ــ على الايمان بطبقة برجوازية تتولد من الفابية ، ولا تزال الأحداث تثبت ــ بوضوح أكثر ــ عجزها وتدهورها · ومن هنا ، أصبحت مسرحياته تزداد لاجدوية ، وبلا حلول ·

ان الحضارة تساق « على الصخور » ، أو فى « عربة التفاح » • ان الفرج أو الانعتاق موجود فى الايمـان (بقوة الحياة) ، ويؤدى بالحتمية الى يوتوبيا (**العودة الى ميتشولح**) • • أو يحاول ــ كما فى مسرحيـة « **القديسة جوان** » ــ أن يريح نفسه بالرجوع الى فترة تاريخية ، كانت فيها تلك الطبقة ــ التى ألزم نفسه بها ، أى الطبقة البرجوازية ــ تلعب دورا نشطا خلاقا • لذا ، صور القديسة جوان ، كبطلة ، ونبية للفردية البرجوازية ، ظهرت وسط عصر وسيط يحتضر • وفى مسرحية « **بيت كسير القلب** » يسجل ــ فى بساطة ــ انفصالية تشيخوف عن الوهم • وأخيرا ، ان كل فشل شو ، وكل الأمور التى أعاقته عن تحقيق الأمل الواعد فى الفن والفكر ــ كنتاج لمواهبـه الفطرية ــ انما ترجع (تلك الأمور) ــ بشـكل مبـاشر وأساسى ــ الى اختيـاره الحاسـم للطبقـة البرجوازية ، فى حقبة تاريخية معينة ، كان الاختيار فيها خطأ • وقد تسبب عن هذا الاختيار : اللاواقعية فى مسرحياته ، وافتقارها الى الحلول الدرامية ، واستبدال النقاش بالجدلية ، والايمان بقوى الحياة واليوتوبيا الفكرية ، والتناول غير المتقن للكائنات البشرية التى تقع فى الحب ، ونقص المعرفة العلمية ، ونزعة الدجل الشاذة فى كل ما يقوله شو • كما أن سخريته من الآخرين ، كان سخرية من نفسه أيضا ، لأنه يزدرى نفسه ، ولكنه يزدرى الآخرين بدرجة أكبر •

لقـد قام شـو بمهمة مفيـدة ، وذلك بكشـفه عن ضعف الطبقـة البرجوازية • لقـد كشف عن عفونة ثقافتها ، وفى نفس الوقت عهـد بالمستقبل الى يديها ، ولكن لا هو ، ولا قارئيه ، بقادرين على الاعتقاد فى نجاح هذا • وبذا ، يمثل ــ رمزيا ــ العقلية البرجوازية كما هى عليه اليوم : خجلانة الوجه ، وفاقدة الثقة بنفسها • انه يلعب هذا الدور النشط • وعلى هذا ، فهو احدى القوى الانهزامية ، واليائسة ، التى تساعد فى انهيار عالم ، حان وقت نهايته • ان هـذا التفسخ ، ليس الا تفسخا مرضيا ، مجردا من القوى الفعالة للثورة ، التى تستطيع أن تحطم البناء الفاسد ، وتبنيه من جديد • ان تلك الثقة لم يبلغها شو قط ، كما لم يبلغ الحدس الذى تحتاجه • انه يقف الى جانب ويلز ، والورانس ، وبروست ، وهكسلى ، ورسل ، وفورستر ، وواسرمان ، وهيمنجواى ، وجالزورثى •• وهم نماذج لعصرها • انهم أناس يعلنون الانخلاع عن وهم الثقافة البرجوازية بنفسها ، أناس حرروا أنفسهم من ذلك ، ولكنهم ــ بالرغم من هذا ــ غير قادرين على أن يرغبوا فى أى شىء أفضل ، أو فى الحصول على فهم يكون أقرب لتلك الثقافة البرجوازية ، التى قادت الناس ــ بسعيها وراء الحرية والفردية ــ الى مستنقع الوحل •

انها حريتهم التى يدافعون عنها بصفة دائمة · وهذا ما يجعلهم أشخاصا مثيرين للتعاطف ، بدلا من أن يكونوا أشخاصا مأسويين ، وذلك لأنهم عاجزون ، لا بسـبب الظروف الساحقـة ، وانمـا بسـبب توهمـاتهم الشخصية ·

الحواشي

ـ ملحوظة : جميع التهميشات ـ هنا ـ للمترجم ٠

(١) من بين تلك المجموعات ـ مثلا :

— David Lodge, ed. **20th Century Literary Criticism.** London · Longman, 1972.

— Gerald Jay Coldberg, ed. **The Modern Critical Spectrum.** New Jersy : Prentice-Hall, Inc., 1962.

— Wilbur S. Scott. **Five Approaches of Literary Criticism.** New York : Collier-Macmillan Ltd., 1962.

(٢) وهو يتألف من مقالات عن : برناردشو ـ تى٠ اى٠ لورانس ـ دى٠ اتش٠ لورانس ـ اتش٠ ج٠ ويلز ٠ ومن هذا الكتاب ، انتقينا مقالته عن شو للترجمة والتقديم :

— Christopher Caudwell : «George Bernard Shaw : A Study of the Bourgeois Superman» from **Studies in a Dying Culture.** London : Dodd Mead, 1958. —

(٣) ويعد أول ـ بل أبرز ـ عمل فى النظرية الأدبية ، وضعه ناقد ماركسى انجليزى ٠ ومن أهم موضوعاته :

موت الميثولوجيا ـ تطور الشعر المعاصر ـ الشعراء الانجليز : ١ فترة التراكم البدائى ، ٢ ـ فترة الثورة الصناعية ، ٣ ـ انحطاط الرأسمالية ـ حركة الشعر البرجوازى ـ آلية الحلم فى الشعر ٠٠٠ الخ ٠

(٤)

— George Thomson. «In Defence of Poetry,» **The Modern Quarterly,** Spring, 1951.

(٥)

— David N. Margolies. **The Tunction of Literature A Study of Christopher Caudwell'e Aesthetics.** New York : International Publishers, 1969.

(٦) للمزيد من المراجع عن أعمال كودويل ، الى جانب ما تقدم ، نذكر :

— Stanley Edgar Hyman, «Christopher Caudwell and Marxist Criticism» in **The Armed Vision.** New York : 1948.

— Samuel Hynes, Introduction to C. Caudwell's Romance and **Realism : A study in English Bourgeois Literature.** 1971.

(٧) يشير الى صمويل بتلر (١٨٣٥ ـ ١٩٠٢) الروائى الانجليزى الساخر • وله رأى فى التطور ضد نظرية الانتخاب الطبيعى •

(٨) الاشارة الى جان لامارك (١٧٤٤ ـ ١٨٢٩) ، وهو عالم طبيعى فرنسى ، ومن طليعة الباحثين فى التشريح المقارن • وتعتقد النظرية اللاماركية ان الخصائص تكتسب بالتعود ، والحاجة ، والاستخدام ، وعدم الاستخدام ، والتأقلم مع تغيرات الظروف التى تتوارث •

(٩) الساموراى Samurai طبقة من المحاربين الارستقراطيين فى اليابان القديمة •

عن المنهج الأسطوري في النقد

بين شخصيتي « أورست » و « هاملت »

جلبرت ميوري

بين شخصيتى « أورست » و « هاملت »

(١)

فى البحث الأول من تلك البحوث ، أكبرنا الدراسة الواعية ، ومحاكاة الأدب الكلاسيكى ، كما تجلت فى شعر ميلتون • وفى البحث الثانى اطلعنا كذلك ، على أصل هذا الأدب الكلاسيكى نفسه ، لا على النماذج التى حاكاها بوعى ، وانما على المحجر الذى اقتلعت منه القطع الرخامية ، أو قل على الينبوع الذى تجرى أمواهه فى أنهاره العظيمة • وفى الفصل الأخير ، لمسنا كيف أن هذه المادة الخام الأصيلة من الشعر ، أو المعدن الدينى البدائى ، لم يصل فى الغالب الأعم الى أشكاله الرفيعة ، الا بعد مروره بالنار والعذاب ، ولهذا السبب ، فان الشعر لا يزال ــ على نحو ما ــ يجد نماذجه فى (العصر البطولى) • الا أن التقليد اللاشعورى فى الشعر ، ليس فحسب أعظم امتدادا من أية محاكاة بشرية متعمدة ، وانما هو ــ أيضا ــ يصل الى أعماق الماضى البعيدة •

وأرى الآن ، أن أضع فى الاعتبار تأثير هذا التقليد اللاشعورى فى ميدان ، لا يتوقع أحد وجوده فيه •

ان موضوعى ــ الآن ــ هو دراسة شخصيتين تراجيديتين عظيمتين ، هما : « هاملت » و « أورست » ، باعتبارهما نمطين تقليديين • وأنا لا أقارن مسرحية بمسرحية ، ولكننى ــ فى بساطة ــ أقارن شخصية بشخصية • ومع هذا ، فاننى ــ طبيعيا وفى ثنايا المقارنة ــ سأضع فى الاعتبار ، بعض المواقف التى يتورط فيها بطلاى ، وكذلك بعض الشخصيات الأخرى التى لها صلات بهما •

ان أورست فى اليونانية ــ وعلى نحو واضح جدا ــ شخصية تقليدية • فهو يظهر فى قصيدة بعد قصيدة ، وفى مسرحية تراجيدية بعد مسرحية تراجيدية ، على نحو يختلف اختلافا طفيفا فى كل من ذالك ، ولكنه دائما صادق مع نمطيته • انه ــ كما أعتقد ــ أعظم بطل محورى نمطى تراجيدى

ظهر فى المسرح اليونانى ، بل انه ليظهر فيما لا يقل عن سبع من التراجيديات التى بقيت لنا ، ومن الممكن أن نقول ثمانى تراجيديات اذا ما أضفنا تراجيديا « افيجينيا فى أوليس » ، حيث نجده فيها طفلا . هذا ، بينما نجد أوديب — مثلا — يظهر فى ثلاث فقط ، وأجاممنون فى أربع . وسأستخدم كل هذه المسرحيات السبع كمادة لمعالجة موضوعى ، وهى : « حاملات القرابين » و « اليومينيديس — أو ربات العذاب » لاسخيلوس ، و « اليكترا » لسوفوكليس ، و « اليكترا » و « أورست » و « افيجينيا فى تاوريس » و « أندروماك » — ليوريبيديس . ويجب أن نتذكر أن أورست — قبل أن تكتب أية مسرحية من تلك المسرحيات — كان شخصية معروفة تماما فى العبادات الدينية ، بل وفى تقاليد الشعر الملحمى ، والشعر الغنائى .

أما فيما يتعلق بمسرحية « هاملت » ، فقد لاحظت من قبل ، أن هناك عددا معروفا تماما من الشذرات التى تبرهن على وجود تراجيديا باسم هاملت قبل نشر الكوارتو الثانى لشكسبير عام ١٦٠٢ . وهى على النحو التالى :

— عام ١٦٠٢ : عبارة وردت فى « هجائيات » الشاعر ديكر ، تقول : « اسمى هاملت : الانتقام !! » .

— وفى سنة ١٥٩٨ : وردت ملحوظات ، سجلها جابرييل هارفى عن مسرحية « هاملت » لشكسبير . والتاريخ الحقيقى لتدوين هذه الملاحظات مشكوك فيه .

— وفى سنة ١٥٩٦ : جاء فى كتاب لودج : « شقاء العقل ، وجنون العالم » عبارة : « انه يبدو شاحبا شحوب الشبح ، وهو يصرخ بأقصى ما فيه من تعاسة فوق خشبة المسرح ، وكأنه بائعة المحار : الانتقام ، يا هاملت » .

— وفى سنة ١٥٩٤ : جاء فى سجلات هنسلو اليومية ذكر مسرحية : عنوانها : « هاملت » عرضت على مسرح نيونجتون « بطس » فى التاسع من يونية عام ١٥٩٤ .

— ويبدو أن أقدم اشارة الى تلك المسرحية ، وردت فى « رسالة انجيلية » التى وضعها توماس ناش كمقدمة لكتاب روبرت جرين « مينافون » ، والمؤرخ بعام ١٥٨٩ ، ولكن من المظنون أنه طبع عام ١٥٨٧ . تقول هذه الاشارة : « وعلاوة على ذلك ، فان سينيكا الانجليزى كان يقرأ فى ضوء الشموع جملا جيدة كثيرة، مثل ان « بلاود » لشحاذ ،

ونحو ذلك : واذا ما عاملته معاملة حسنة فى صباح صقيعى ، فانه سيمدك بعدد من هاملت (هاملتين) ، أقول بحفنات من الكلام التراجيدى » •

أما مسرحية « هاملت » فقد وصلتنا فى ثلاثة أشكال أساسية :

١ ـ فى الكوارتو الأول المؤرخ بعام ١٦٠٣ ، والربما طبع عام ١٦٠٢، وعنوانها : « التأريخ التراجيدى لهاملت أمير الدينمرك • من تأليف وليم شيك ـ سبير كما مثلتها فى أوقات مختلفة ، فرقة خدم صاحب السمو فى مدينة لندن ، وكما مثلت أيضا فى جامعتى كمبردج وأوكسفورد ، وأماكن أخرى » •

وهذا النص أقصر كثيرا من نص « هاملت » الذى اعتدنا قراءته • اذ يبلغ طوله ٢١٤٣ سطرا فقط • والكثير من تلك الأسطر غير كامل • وهو يختلف أيضا عن نسختنا ، من حيث ترتيب المشاهد ، والى حد ما من حيث الحبكة • فمثلا ، جعل براءة الملكة من قتل زوجها يتضح تماما ـ فهى عندما تسمع بتدبير الأمر ، تصرخ :

« والكن ، كما أن لى روحا ، أقسم بالسماء انى لم أكن أدرى بمثل هذا القتل الأعظم بشاعة » •

وبعد ذلك ، تتصرف تصرف الواثقين من براءتهـم ـ مع هاملت وهوراشيو • كما أن هناك اختلافا فى بعض الأسماء : فمثلا ، كورامبيس يحل محل بولونيوس ، ومونتانو بدلا من رينالدو •

٢ ـ أما الكوارتو الثانى ، المؤرخ بعام ١٦٠٤ ، فانه يصف نفسه بأنه « موسع فيه توسيعا كبيرا ، بما يكاد يبلغ ما كان عليه ، طبقـا للنسخة الحقيقية الكاملة » •

٣ ـ هناك فوليو عام ١٦٢٣ ، وقد حذف منه الكثير مما ورد فى الفوليو الثانى • كما أنه يتضمن بعض المقطوعات التى لم تكن موجودة فى تلك الطبعة ، ولكن بها ما يوازيها فى الكوارتو الأول •

وهكذا نجد أن مسرحية « هاملت » ـ كمعظم المسرحيات الاليزابيثية العظيمة ـ تقدم نفسها الينا ، كعمل كلى ، تم بناؤه تدريجيا ، وليس كعمل واحد ، محدد الخلق تحديدا قاطعا ، وضعه انسان واحد ، وفى محاولة واحدة • ولقد كانت هناك مسرحية قديمة عام ١٥٨٧ تدعى « هاملت » ربما وضعها توماس كد ، وتناولها شكسبير بالتعديل والتجويد ، ولربما تناولتها الأيدى بالتحسين مرة تلو المرة ، خلال عروضها المختلفة • وانه

لفى استطاعتنا تتبع الاضافات ، بل وتتبع تغييرات الرأى ، أو الاعتذارات، كعودة فوليو عام ١٦٢٣ ، الى مقطوعة كان قد استغنى عنها الفوليو الأول. انها مسرحية حية متنامية ، تعرضت ــ بلا شك ــ الى تغييرات طفيفة عند كل عرض لها . وكانت خلال ذلك كله ــ تكتسب عمقا أكثر ، وثراء أكثر ، وتنويعا ــ فى القدرة على الاجتذاب ــ أكثر .

وقبل أن تكون مسرحية انجليزية ، كانت قصة اسكندنافية : حكاية من الشمال قديمة جدا ، لم يخترعها شخص بعينه . ولكنها ــ بلا شك ــ عاشت من عصر الى عصر ، وهى تتنامى ، أو تتقلص ، فى التراث الشفاهى.

ولقد سجلها ــ على نحو مطول ــ ساكسو جراماتيكوس ، وبالطبع بعد اجراء بعض التعديلات الواعيــة وغير الواعيــة ، فى كتابه « تاريخ الدينمركيين » العظيم ، وذلك فى الجزئين الثالث والرابع . ولقد وضع ساكسو كتابه هذا حوالى سنة ١١٨٥ ، وأسمى بطله « أميليتوس » أو « أملوذى » أمير جتلاند . ويبدو أنه استعان بمادة انحدرت اليه من قصة بروتس الكلاسيكية ، أى (بروتس المغفل) الذى طرد الطرقويين . كما استعان بأعمال أنلاف كوران ملك ايرلندا . الا أن قصة هاملت كانت موجودة قبل ساكسو بزمن طويل . اذ أن نثر كتاب ادا **Edda** يقتبس أغنية وضعها شاعر يدعى سنيبيورن حوالى عام ٩٨٠ ، وفيها اشارة عابرة الى « أملوذى » . ولابد وأن يعنى هذا ، (أملوذى) السابق . اذ أن هذا الأملوذى ، كان يبتكر ــ عند تظاهره بالجنون ــ أحاج وألغازا عظيمة ، وتشير تلك الأغنية الى أحجية من أحسن أحاجيه . وهو ــ عند ساكسو ــ يتكلم عن الرمل وكأنه دقيق طحنه البحر . وأغنيــة سنيبيورن تطلق على البحر « صومعة تخزين دقيق أملوذى » .

وبالاضافة الى ساكسو ، هنــاك شكل آخر لنفس الخرافة وأقرب عنها زمنا . وقد ورد فى المصنف الايسلندى قصة « أمباليس البطولية » .

وعلى هذا ، فان مصادرنا المتعلقة بمسرحية « هاملت » ستعتمد على :

١ ــ النسخ المختلفة المعروفة لنا .

٢ ــ القصة التى وردت عند ساكسو جراماتيكوس ، وفى قصــة « أمباليس البطولية » .

٣ ــ بعض الاختلافات العارضة المتعلقة بتلك القصص البطولية .

٣

والآن ، هيا الى المقارنة ٠

١ ــ **الموقف العام :** اننا نجد فى كل النسخ التى بأيدينا ــ سواء كانت من الشمال أو من اليونان ــ أن البطل ابن الملك ، يغتاله ويعتلى عرشه قريب له أصغر منه سنا . مثل ايجستوس ابن أخ الملك عند اليونانيين ، ومثل فينج أوكلوديوس عند الشماليين ٠ كما نلاحظ أن زوجة الملك المقتول تتزوج القاتل ٠ ويتعهد البطل ــ مدفوعا بأوامر من قوى علوية ــ بتنفيذ واجب الانتقام ٠

ويموت البطل عند شكسبير بعد تنفيذ الانتقام ، الا أن هذا الأمر يبدو من ابتكار الشاعر ٠

أما البطل عند ساكسو ، وفى قصة « أمباليس » ، وعند اليونانيين ، فقد كان ــ كما ينبغى ــ يعتلى عرش المملكة ٠ ولا يرد ذكر للشبح عند ساكسو ، ولربما كان واجب الانتقام أمرا مسلما به ، كاقتضاء طبيعى ٠ وهناك فى قصة « أمباليس » ملائكة ، وفى القصة الانجليزية شبح ، وفى اليونانية رؤى وأحلام يتبدى فيها الأب المقتول ، كما أن فيها كاهنا ٠

٢ ــ ونلمس فى كل نسخ القصة شيئا من الاستحياء ، أو التخوف والحذر بشأن قتل الأم ٠ فالأم عند ساكسو لا تقتل ، وعند شكسبير تقتل مصادفة وليس عن عمد ، وفى قصة « أمباليس » يتم تحذيرها فتغادر القاعة التى تندلع فيها النيران ، وتنجو فى اللحظة الأخيرة ٠ وفى احدى الروايات الأخرى ، ترفض الأم مغادرة القاعة ، وتحترق مع زوجها ٠ وفى النسخ اليونانية تقتل الأم عمدا ، الا أن فظاعة العمل الاجرامى تذهب بعقل البطل ٠ ولسوف نتناول وضع الأم ، على نحو أطول فيما بعد ٠

٣ ــ وفى كل النسخ ، يشوب عقل البطل ــ على نحو ما ــ ظل من الجنون ٠ ولهذا أهمية كبرى ، بل انه ضرورى فى شخصيته الدرامية ككل ٠ وهو وان كان موجودا فى كل النسخ ، الا أن درجته تختلف ــ الى حد ما ــ فى كل منها ٠

ففى مسرحية « هاملت » نجد تظاهرا بالجنون ٠ ولكننى لا أجانب الصواب ، اذا قلت أن هناك شيئا ما فى شخصية البطل ، يحمل الواحد منا على أن يتساءل ــ على الأقل ــ عما اذا كان التظاهر ، هو تظاهر كلى ٠ وأعتقد أن نفس الشىء ، يمكن أن يقال بالنسبة لأملوذى ، وأمباليس ٠

وفى اليونانية ، لا يقع الجنون كاملا ، الا كنتيجة لقتل الأم ٠ وهنا ، نلمس أيضا ، أن فى شخصية البطل شيئا ما يجعل من اليسير تعرضه للجنون ٠ ففى مسرحية « حاملات القرابين » نراه ـ قبل ارتكاب الجريمة ـ يبدو شخصا غير طبيعى : فلغته غريبة ، تتكسر وسط بلاغتها المذهلة ، وكأن به مسا ٠ وفى مسرحيات أخرى نراه بعد الجريمة وهو يكاد يهذى ٠ ولكنه يبصر ـ مثل هاملت فى غرفة أمه ـ رؤى لا يبصرها الآخرون :

« لا تستطيعون رؤيتهم ، أنا وحدى الذى أستطيع » ٠

ثم ينطلق مستغرقا فى أحاديث فردية ٠ وهو ـ بصفة خاصة مثل هاملت ـ يكون عرضة لأن تشله الشكوك ، والترددات ، وتحوله الى شخص مصاب بنوبات مسعورة ٠ من ذلك مثلا : يروح ـ فى مسرحية « ايفيجينيا » ـ يتمنى فجأة أن يطير متخليا عن مغامرته كلها ، ولكن يعيده الى صوابه ، قول صديقه بليادس :

« يا الهى !! الى أين أوصلتنى ؟؟ أى شرك جديد
هذا ؟؟ ـ لقد ذبحت أمى ، انتقمت
لأبى ، استجابة لأمرك ٠ لقد تجولت
فى عالم بلا وطن لى فيه ، تطاردنى صنوف الألم ٠٠٠
٠٠٠ولا يزال لدينا وقت لنطير الى الوطن ،
فلنعد الى السفينة مسرعين ، قبل أن يقع ما هو أسوأ ٠

بليـادس

« أخى ! اننا لا نجرؤ على الطيران ، فهو شىء
ليس فى طبيعتنا » ٠

ونراه ـ مرة أخرى ، فى مسرحية « اليكترا » ـ يشك فى أن يكون الاله الذى أمره بأن يقوم بالانتقام ، هو روح شريرة متنكرة :

« ٠٠٠ ماذا لو أن شيطانا من الجحيم
متخفيا فى هيئة اله ، هو الذى نطق بهذا التكهن ؟؟ »

وهنا نتذكر كلمات هاملت :

« ان الروح التى رأيتها

ربما كانت شيطانا » .

وقبيل الأزمة الفعلية بلحظة ، يتملكه الرعب ، ويحاول أن يتراجع . ويرد هذا فى مسرحية « حاملات القرابين » ، فى سطر ، أو اثنين :

« قل لى بليادس !!

ما الذى أستطيعه ؟؟ هل أجرؤ على ترك أمى تعيش ؟؟ »

أو على نحـو آخـر « دعنى أعف عن أمى !! » . وفى مسرحيـة « اليكترا » مشهد كامل ، نراه ينسى ــ فى نفس اللحظة ــ ما هو مزمع على فعله ، وانما لا يتذكر الا أن هناك شيئا ما يتعلق بأمه . ومرة أخرى، يصرح ــ بعد فوات الأوان ، وبعد مصرع الأم ــ بأنه لو كان والده الميت ، قد عرف كل شيء ، ما حرضه قط على ارتكاب مثل هذا العمل ، وانما كان يفضل :

« أن يسجد على الأرض ،

ويعلق اكليل صلواته حول لحيتى

كى لا آخذ بثأره » .

أما شكسبير ، فانه يجعل من هذا الاعتقاد حقيقة : فالشبح ــ بصفة خاصة ــ يحث هاملت على ألا يقتل جرترود :

« لا تلوث عقلك ، ولا تدع روحك تدبر أمرا

ضد أمك أبدا » .

هـل من المبالغة القول بأن كل تلك الأحـاديث ذات الخصـائص الشخصية الغريبة التى يدلى بها أورست ــ بل كل سطر ــ كان يمكن أن ينطق به هاملت ؟؟ وأنه من الصعب أن تنطق بسطر منه أية شخصية تراجيدية ، فيما عـدا الذين وقعـوا مباشرة تحت تأثير أورست ، أو هاملت ؟؟

والآن ، ما الذى نجده فى القصص البطولية الشعبية ؟ اننا نجد ــ سواء عند ساكسو ، أو فى « أمباليس » ــ تظاهرا بالجنون ، اما كليا واما الى حد بعيد ، ولكنه يختلف فى قيمته ــ وعلى نحو كامل ــ عن بطل

شكسبير • ان هاملت فى القصة البطولية ، ليس انسانا انفعاليا جدا وحساسا ، قد اضطرب فكره بسبب تجربة مفزعة ، وانما هو مغفل ومهرج كبير ، تكسوه القذارة والأتربة ، وله وجه مكشر مقلوب الشفتين ، ويأكل كما يأكل الخنزير الذى انفلت من القتل ، لسبب بسيط ، وهو أغبى من أن يكون خطرا • ان اسم أملوذى نفسه يعنى المغفل • وقد تأكد هذا الجانب — على نحو أعرض — فى « أمباليس » ، الا أنه عند ساكسو فواضح أيضا بدرجة كافية ، ويفسر لماذا اقترن بطله بالمغفل « بروتس » • ان هاملت مغفل ، مع أن جزءا من غفلته يعزى الى التظاهر ، كما يخفى دهاء لا شك فيه •

٤ — **المغفل** : من الملاحظ بسهولة ، أن شكسبير — الذى أتى بكثير من العجائب فى معالجته المثلى والنصف ملغزة للمغفل الحقيقى — كان ينبغى عليه أيضا أن يستخلص بطله التراجيدى الأعظم ، من مغفل تحول شكله الى الأحسن • دعنا نقض بضع لحظات نتأمل فى بقايا المغفل القديم ، التى ظلت مستمرة فى بطل التراجيديات المتحول الشكل • فقد لوحظ — من جهة أخرى ، وعلى نحو غالب — أن لغة هاملت العملية تبدو — فى بعض الأحيان — وكأنها تشبه تمام الشبه لغة المغفل الشكسبيرى المألوف • وعلى سبيل المثال : وهو مع بولونيوس فى المشهد الثانى من الفصل الثانى ، وكذلك قبيل التمثيل تماما فى المشهد الثانى من الفصل الثالث ، ثم عقب ذلك • وخلافا لهذا ، هناك عناصر أخرى لها مغزاها :

(أ) تنكر المغفل : ان أملوذى وبروتس وهاملت شكسبير ، يتظاهرون بالجنون ، أما أورست ، فهو ليس كذلك • ومع هذا ، فان عنصر التنكر عند أورست قوى جدا • فمشاعره — دائما — تتخفى أو تتنكر • وهو يفعل ذلك فى مسرحية « حاملات القرابين » لاسخيلوس ، ومسرحية « اليكترا » لسوفوكليس ، ومسرحيتى « اليكترا » و « افيجينيا فى تاوريس » ليوربيديس • وفى مقطوعتين ، يروى كيف ينبغى على مشاعره — فى ظروف أخرى — أن تتنكر :

« لقد تعذبت فى صمت ، وتظاهرت بأنى لا أرى » •

« لقد تعذبت ، آه ، تعذبت ، الا أن هناك أشياء ،

حملتنى على الاحتمال » •

وهذا شبيه بهاملت شكسبير • كما أنه يشبه — الى حد بعيد — قصة هاملت البطولية ، والذى يضحك متعمدا ، وهو يتظاهر بالبلاهة عند رؤية أخيه مشنوقا •

ونعود مرة أخرى الى القول ، بأن هناك خصيصة فى أورست لافتة للنظر ، وهى وجوده المتنكر ـ وبصفة خاصة ـ عند الافتراض بأنه مات ، ثم يكشف عن نفسه ـ عند أزمة محددة ـ لاحداث تأثير مروع ٠ انه جدير بأن يحيى بمثـل تلك الكلمات : « الشبح غـير المنتظر ، ولا فى الأحلام » ، أو « من هذا الذى بعث من بين الموتى ؟؟ » وهو حاضر ومتنكر ومجهول الهوية فى مسرحيـات : « حاملات القرابين » لاسـخيلوس ، و « اليكترا » لسوفوكليس ، و « اليكترا » و « افيجينيا فى تاوريس » ليوريبيديس ، ويفترض ـ تقريبا ـ فى كل حالة أنه ميت ٠

وفى مسرحيتى « حاملات القرابين » لاسخيلوس ، و « اليكترا » لسوفوكليس ، يحضر وهو حامل قنينـة الدفن ، التى من المفترض انها تحتوى على رماد من جثمانه ٠ أما فى « افيجينيا » فهو يحضر ، ويقاطع بنفسه شعائر الاحتفال الخاصة بجنازته ٠

ليست هناك شخصية أخرى فى التراجيديات اليونانية ، تسلك مثل هذا السلوك غير العادى ٠ الا أن أملوذى عند ساكسو ، فيقوم بنفس الشيء ٠ فعندما يذهب الى انجلترا ، يكون من المفترض أنه مات ، وان الاحتفال بدفنه آخذ مجراه ، واذا به يدخل على الحاضرين « فيدهش الناس، ويصابون بذعر شديد » ٠

ومن المؤكد ، أن فى مسرحية « هاملت » شيئا من هذا الدافع ، ولكنه ضعيف الى درجة كبيرة ٠ ففى المشهد الثانى من الفصل الخامس ـ أى مشهد حفار القبور ـ يحضر هاملت متخفيا ، بينما حفار القبور ، وجمع الناس ، يحسبونه غائبا فى انجلترا ٠ ولكن كان من الضرورى أن يعتقد الملك وحاشيته أنه مات ، كما هو الحال عند ساكسو ٠ ثم ، يأتى الاحتفال بالدفن ، لا دفنه هو ، وانما دفن أوفيليا ، فيبقى مختفيا بعض الوقت ، ثم ينـدفع خارجا ، ليكشف عن نفسـه : « ها أنا ، هاملت الدينمرك !! » ٠ وتبدو الكلمات ، وكأنها صدى تلك الصرخة النمطية فى التراجيديات اليونانية : « ها أنا أورست ، ابن أجاممنون !! » وهذا يذكرنا ـ أيضا ـ بالعبارة المقتبسة من مسرحية « هاملت » ، التى وضعت قبـل شكسبير ، وجاءت فى « هجائيات » ديكر (١٦٠٢) ، « اسمى هاملت ، الانتقام !!! » ولربما كانت هذه الترديدات الميلو درامية ، أكثر ظهورا فى التقاليد ، قبل شكسبير ٠

(ب) فوضوية مظهر المغفل : ان هذا الدافع الى التنكر ، قد أخذنا بعيدا عن المغفل ، بالرغم من أنه مرتبط به ارتباطا شديدا ٠ وهناك عنصر غريب آخر فى شخصية المغفل ، وثابت فيها ، وهو قذارته ، واضطراب

ملبسه • يقول ساكسو بأن أملوذى « بقى دائما فى بيت أمه ، وهو أكثر ما يكون كسلا وقذارة • يلقى بنفسه على الأرض ، ويروح يلطخ جسمه بالوحل والقاذورات » • أما أمباليس فقد كان أسوأ من ذلك ، اذ يكفى القـول بأنه كان ينـــام فى غـرفة أمه « وتنبعث منه روائح الأتربة والقاذورات » وهنا نتذكر وصف أوفيليا لهاملت وهو داخل عليها فى حجرتها :

« واذا بالأمير هاملت ، وكل أزرار سترته مفككة ،

حاسر الرأس ، وجوربه الملوث

الذى بلا رباط ، يسقط حتى كاحليه ،

باهتا كقميصه •••• » •

وما أشبه أورست به فى بداية المسرحية التى تحمل اسمه ، فهو يبدو مع شقيقته ، شاحبا مرتاعا ، يعلو الزبد شفتيه ، وترتشح عيناه بقطرات الدمع ، وشعره الطويل مخشوشن بالقذارة « فبدا كمخلوق وحشى لطول فترة بعده عن الاغتسال » • تخاطبه أخته بقولها : « يا لبؤس شعره المجعد ، وبؤس وجهه القذر » • وفى مسرحية « اليكترا » ، يحسبونه أحد اللصوص أو قطاع الطرق • اذ يوحى ملبسه بالافتقار الى الترتيب • وفى مسرحية « افيجينيا » نسمع عن خروج الزبد من فمه ، وعن تدحرجه على الأرض • وفى الحقيقة ، أن على أورست فى كلتا المسرحيتين مسحة ، تدل على أنه ولد أميرا • وكذلك الحال ــ بلا ريب ــ بالنسبة لهاملت ، بغض النظر عن حالة جواربه •

(جـ) وقاحة كلام المغفل : بالاضـافة الى قذارة المغفل وتكلمـه بالأحاجى ، فان فى لغته بذاءة ووقاحة • ويتجلى ذلك ــ الى حد ما ــ عند ساكسو ، مع أن الراهب ــ بلا شك ــ قد لطف كثيرا من حـدة كلمات أملوذى • بينما يظهر ذلك على نحو أوضح فى أمباليس • فلغة هـذا البطل ــ كمسـألة معروفة ــ شائنة وفاضـحة ، وخاصة عند مخاطبته النساء • وهذه اللغة الشائنة الفاضحة ، قد انحدرت بوضوح الى هاملت• وقد أريد ــ عن عمد ــ أن تصدر عنه كخاصية شخصية مرضية • لقد استولت عليه صور مقززة للنفس • ومن ثم ، فهو يتصرف :

« أشبه بمومس ، يطلق ما بقلبه فى كلمات ويمضى

لاعنا ، أشبه تمام الشبه بداعرة » •

ثم يسخط على نفسه غاضبا بسبب ذلك •

(د) **المغفل والنساء** : والآن • ان الأسلوب فى التراجيديا اليونانية — بوجه عام — لا يسمح بأية فظاظة فى اللغة • ومن ثم ، فان أورست يفتقر الى هذه الخاصية • ومع هذا ، فان أثرا منها — وربما — لا يزال باقيا • ان كلا من أورست وهاملت قد اعتاد على أن يعبر عن آرائه الساخرة فى النساء بصورة عنيفة • فمسرحية « أورست » تعج بمتوازيات مع هلوسات هاملت ، كما فى مشهد « فلتذهبى الى الدير » كما أن البطل تطارده « امرأته الأكثر ايذاء له » • ان كل النساء يرغبن فى قتل أزواجهن ، والمسألة هى مسألة وقت فحسب • انهن يسرعن دامعات الى أطفالهن ، عارضات عليهن صدورهن ، ويبكين طلبا للعطف • ومن الممكن أن نضيف الى تلك المقطوعات خطبته الشهيرة التى ينكر فيها أية علاقة بنوية له بأمه • وكذلك البيت المجنون المفزع من الشعر ، الذى يقول فيه بأنه لن يتعب من قتل النساء الشريرات •

كما أن كلا من البطلين — اذا جاز لى استخدام مثل هذا التعبير — يستأسد على أية امرأة ينفرد بها • فأملوذى عند ساكسو يسىء معاملة أخته التى قامت على تربيته ورعايته (مع أن المقطوعة فى النص غامضة) ، بل انه يتكلم بخشونة وهو يوبخ الملكة • (ولقد اقتبس شكسبير هذا المشهد) • أما أمباليس ، فهو — كالعادة — يسلك نفس هذا المسلك السيىء • ان هاملت يستأسد على أوفيليا فى غلظة ، ويرمى الملكة « بكلام كالخناجر » • وهو لا يلتقى بأية امرأة أخرى • وكذلك يبدو أورست فظا مع افيجينيا ، وينضو سيفه من جرابه فى وجه اليكترا فى احدى المسرحيات ، ويراها كالشيطان فى مسرحية أخرى ، كما أنه يسدد خنجره نحو زور هرميون حتى يغمى عليها ، ويتبرأ من كليتمنسترا ، ويهددها ، ثم يقتلها ، كما يحاول قتل هيلين • وليس هناك كثير من الأبطال التراجيديين على مثل هذا القدر القياسى من العداء المتطرف للمرأة •

وأعتقد أن فى كل ما ذكرته آنفا ، عناصر ترجع الى جذور عميقة تمتد الى شخصية البطل كشخصية مسرحية • وسأضيف — الآن — بعض نقاط التشابه الضعيفة ، ولكنها تتعلق — أكثر بالجانب الخارجى :

١ — ان البطل فى كلا التراثين يكون بعيدا عن موطنه ، عندما تبدأ الدراما الأساسية : فأورست فى فوسيس ، وهاملت فى ويتنبرج • ولهذه النقطة — كما سنرى فيما بعد — بعض الدلالة •

٢ — والبطل فى كلا التراثين — وهو أمر غريب عند كليهما — يسافر فى سفينة ، ويأسره أعداء ، ويبغون قتله ، والكنه يهرب • وكما أن هاملت ينجو مرتين ، أولاهما ، من رسالة الغدر والخيانة التى أرسلها

الملك ، وأخراهما من القراصنة ، فكذلك أورست . ففى مسرحية « افيجينيا » يهرب مرة من الثوريين الذين يمسكون به عند الساحل ، ومرة أخرى من مطارديه فى السفينة . ونفس المخاطر يصادفها أمباليس عند البحر . ويبدو أن لأملوذى الأصلى صلات تتعلق بالبحر ، لأن البحر كان بالنسبة له صومعة تخزين الدقيق ، وأن دفة السفينة خنجره .

٣ ــ ومن الأمور الأكثر غرابة ــ بل هى فى الحقيقة شاذة وغير عادية ــ النقطة التالية ، التى تقع عند ساكسو ، وفى أمباليس ، وفى اليونانية ، ولكن لا تقع عند شكسبير . فقد رأينا للبطل دائما علاقة طيبة بالموتى ، والقبور ، والأشباح ، وجنائز الدفن . وفى احدى قصص البطولات الشعبية ، نجده ــ ذات مرة ــ ينتصر انتصارا عظيما بعد هزيمة أولية ، عن طريق خدعة شنيعة . فقد كان يأخذ موتاه ــ أو بالأحرى ــ موتاه وجرحاه ، ويوثقهم منتصبين فى أعمدة وصخور . ولذا ، عندما يعاود مطاردوه هجومهم ، يجدون أنفسهم فى مواجهة جيش من الموتى واقفين منتصبين ، ومن ثم ، يفرون مذعورين . والآن ، نجد أورست فى مسرحية « اليكترا » يتضرع الى والده :

« **طوق بجيوشك الميتة ، المتيقظة ، نعم المتيقظة** » .

أو بالمعنى الحرفى « تعال ومعك كل رجل ميت ، كزميل محارب » .

ولا يسع المرء هنا ، الا أن يعتقد ــ على نحو غالب ــ بوجود تأثير مباشر ، ولكن ــ بالطبع ــ مع سوء فهم . غير أن التشابه يمكن أن يكون مجرد مصادفة .

٤ ــ لن أضع كثيرا من التأكيد على المصادفة المتعلقة بالأفعى . فالملكة كليتمنسترا ، تحلم بأنها تلد أفعى ، تقوم بلدغ صدرها . وعندما يسمع أورست ذلك ، يرضى عن هذا الفأل السيىء ، لأنه سيكون هو هذه الأفعى . وفى اللحظة الأخيرة تتعرف عليه كليتمنسترا :

« **ايه ، يا الهى ،**

تلك هى الأفعى التى حبلت بها وأرضعتها »

وهنا نتذكر كلمات الشبح :

« **ان الأفعى التى لدغت حياة أبيك ،**

تلبس الآن تاجه »

وعلى أية حال ، فان ذكر الأفاعى يكثر عند شكسبير · ولكننى لم أعثر على أى أثر لتحريض الأفعى فى قصص البطولات الشعبية ·

٥ ــ وكذلك لن أهتم كثيرا بتلك النقطة المتعلقة بأن كلا من هاملت وأورست قد واتته الفرصة للقضاء على عدوه ، ولكنه أرجأ قتله ، كى يعد له ميتة أشنع فيما بعد · وهذا أمر مهم فى مسرحية « هاملت » ·

« بامكانى الآن أن أفعلها ، كذا ، وهو يصلى »

أما فى مسرحية « اليكترا » لسوفوكليس ، فان الحادثة تقع على نحو خفيف · ولربما رجع ذلك الى مجرد القاعدة اليونانية التى ترى عدم عرض الميتات العنيفة فوق خشبة المسرح · كما أننى لا أجد أهمية كبيرة فى الحقيقة القائلة بأن للبطل فى كلا التراثين مشهدا يستمع فيه الى تفصيلات تتعلق بموت والده ، وينفجر فيه حزن شديد لا سيطرة له عليه · فمثل هذا المشهد ــ فى كلا الحالين ــ لا يمكن ــ فى الغالب ــ تجنبه ·

ودعنا الآن نتتبع هذا الوالد بعض الوقت · ربما كان ــ وهذا أمر طبيعى ــ محاربا عظيما · فقد « ذبح آلافا من الطرواديين » · كما أنه « ضرب البولاكيين المتزلجين على الجليد بعنف » وانه لأمر يدعو ــ بصفة خاصة ــ الى التوبيخ والايلام ، لأن يكون لمثل هذا الرجل ابن ، بمثل هذا المزاج المتخاذل والذى « بلغ القمة فى أحلامه » ، كما أنه مقتصد جدا فى اراقة الدماء · ولكنه صنع من الأب ــ بوجه عام ــ شخصا مثاليا ومهما ، فهو وان لم يخل من أخطاء الرجال ، الا أنه كان « رجلا يعتبر الكل فى الكل » ، كان « ملك الملوك » · وقد عقدت ــ بصفة خاصة ــ مقارنة بينه وبين من خلفه على العرش :

« كان من الأيسر أن تكون صادقا · ملكا كنت
أنت ، لست أضعف فى أى شىء من
ايجستوس ولست أدنى منه · لقد اختارك
اليونانيون فوق كل الملوك » ·

ولنا أن نضيف على ذلك : « أنظر الى هذه الصورة ، ثم الى تلك » ·

ومن الممكن أن نلاحظ أيضا ، أن من خلفه على العرش متهم ــ الى جانب شروره الضرورية ، أو على الأقل المرغوب فى توافرها فى وضعه ــ بالسكر ، وهو أمر غير مرتبط بالموضوع ، وغير عادى ·

وأخيرا ، هناك نقطة أهم ، تعتبر واحدة من أفظع الأمور التى تتعلق بموت الأب فى كلا التراثين ، وهى أنه مات دون اقامة الطقوس الدينية اللازمة • وغياب طقوس الدفن فى التراجيديات اليونانية ، يكاد يكون هو مركز الرعب فى كل القصة • فأينما يرد ذكره ، فانه يعد شيئا لا يطاق ، ويحمل على الجنون ، بل انه يحطم أورست • ومن الأمثلة الجيدة على ذلك ، مشهد يجىء فى مسرحية « حاملات القرابين » ، حيث يركع أورست واليكترا عند قبر والدهما يوقظان الموتى ، وقد استبدت بهما العواطف الى حد الرغبة فى القتل :

« اليكترا :

آه ، أيتها القاسية ، يا أمى ، يا عدوتى !! لقد دفنته

كما يدفن الأعداء : مليكك بلا شعبه ، وبلا

طقوس دفن •• زوجك بلا دمعة •

أورست :

كل شىء !! تذكرينه مخز وشائن ، الويل لى !! وبسبب

هذا الخزى والعار سيحل العقاب ، بمشيئة

الآلهة ، وبارادة يدى هاتين • آه • فلأذبحنها ،

ولأمت بعد ذلك » •

وهو الآن مستعد تماما لسماع آخر أخبار الهول :

« قائد الجوقة :

لقد مثلوا بجثته لاخماد روحه » •

ومن هنا يعلم كل شىء •

ثم يتحول المشهد الى مشهد هستيرى •

والمناخ العام ، مختلف فى الانجليزية اختلافا تاما • فمع أن طقوس الدفن لا تزال غائبة عنه ، الا أنه ينطوى على رعب غريب •

ولنعد الى الشخصيات الأخرى ، وسنجد للبطل فى كلا التراثين الدراميين صديقا مخلصا ، وصاحبا ثقة ، يصل من فوسيس أو من ويتنبرج ، وينصحه فيما يتعلق بانتقامه • وعندما يتهدد الموت البطل ، يبدى هذا الصديق رغبته فى أن يموت هو أيضا ، الا أن البطل يمنعه ،

ويطلب منه « أن يبعده عن السعادة والهناء بعض الوقت » وهذا الدافع موجود فى اليونانية على نحو أطول مما هو موجود فى الانجليزية ·

كما أن الصداقة بين أورست وبليادس أكثر وثاقة ، مما هى عليه بين هاملت وهوراشيو · وهذا أمر طبيعى ، لأن الصداقة المخلصة ، تلعب دائما دورا أعظم ، فى التراث القديم · ومع هذا ، فان كلمات هاملت قوية ·

« أرنى هذا الرجل ،
الذى ليس عبدا لعاطفته ، لأكسوه
بحشاشة قلبى ، نعم ، أضعه فى أعماق قلبى ،
كما أفعل الآن » ·

ولا أجد أى أثر لأى من بليادس أو هوراشيو فى الحكايات الشعبية القديمة ، وانما أجد فيها أخا لهاملت ، يبدو أحيانا أكبر منه فى العمر ، وأحيانا أخرى يكون توأمه · كما أجد فى بعض النسخ الأخرى ــ كما فى قصص هلجى وهرور ــ اثنين من المنتقمين ، واحدا منهما مجنون ، أو يسلك سلوك المجنون ·

ثم يلى ذلك ، نقطة تدعو الى الغرابة · فعند النظرة الأولى ، يبدو وكأن بواعث اليكترا مفقودة فى المسرحية الحديثة ، وأيضا كل بواعث أوفيليا ــ بولونيوس مفقودة فى المسرحية القديمة · ولكننى ــ مع هذا ــ لست واثقا من ذلك ·

هذا ، ونجد أورست فى كل المسرحيات القديمة ، مرتبطا ارتباطا وثيقا بشخصين غريبين : بشابة يافعة ، ورجل عجوز هرم · انهما : أخته اليكترا ، وصديقها المخلص الوحيد · وهو شيخ عجوز أمين وثقة ، من خدم الملك الميت ، والذى أنقذ حياة أورست فى طفولته · وهذا الرجل العجوز عند يوربيدس اعتاد على مخاطبة اليكترا بكلمة « يا ابنتى » ، وليس « يا طفلتى » ، بينما هى فى المقابل تحرص على أن تتجنب مخاطبته بلفظة « يا أبى » ، لأن الكلمة بالنسبة الها اسم مقدس ، ولن تستخدمه بسهولة أو فى تساهل أبدا · ولكنها عند سوفوكليس تقول فى تأكيد :

« التحية لك يا أبى · وكأننى أرى فيك
أبى » ·

أما هاتان الشخصيتان فى المسرحية الاليزابيثية ـ اذا ما استعطفنا المســألة ـ فقد تحولتا الى شخصيتين أخريين : فالأخت أصبحت الآن العشيقة أوفيليا ، ويبقى خادم الملك الهرم كما هو · وليس هناك وصف غير هذا يجب أن نصف به بولونيوس أو كورامبيس · ولكنه ـ أى خادم الملك ـ قد أصبح والد أوفيليا الحقيقى · كما أن علاقة كليهما ـ بوالونيوس أو كورامبيس ـ بالبطل ، جد مختلفة ·

ويتجلى هــذا التحول أو التغيير على نحــو أوضح ، عندما ندرس القصص البطولية · ففيها نجد الفتاة الشابة ليست أختا ، وانما هى أخت أسرية أى بالتربية والرعاية ، مثل اليكترا التى تساعد أملوذى ، ومثل أوفيليا حبيبته · أما الخادم العجوز الذى كان يعمل لدى الملك ، فهو ليس والدها ، كما هو الحال عند اليونانيين ، ولكن تتوقف المشابهة عند هذا الحد · وهــو يتجسس على أملوذى فى غرفة أمه ، بينما يقتل ـ عقابا له ـ فى الانجليزية ·

بالاضافة الى هذا ، يمكننا أن نلاحظ أننا ـ فى جميع المسرحيات المتعلقة باليكترا على حد سواء ـ نحس بتأثير خاص ، عندما تقع نظرة أورست الأولى على أخته ، سواء أثناء سيرها فى موكب الدفن ، أو وهى وحدها فى ثياب الحداد · انه يحسبها عبدة ، فيصرخ : « أيمكن أن تكون هذه اليكترا التعسة ؟! » وهذا التأثير يتشابه ـ ولكن على نحو أقوى ـ فى مسرحية « هاملت » · فعندما يشاهد هاملت موكبا جنائزيا مجهولا يقترب منه ، ويكتشف تدريجيا لمن هو ، فيصرخ فى هلع : « ماذا ؟؟ أوفيليا الجميلة ؟؟ » ·

وأخيرا ، هناك شىء خاص جدا فى التراث الشمالى ـ وسأرجىء اليونانى الى فيما بعد ـ يتعلق بأم البطل · والمسألة ـ بالضرورة ـ هكذا : انها تتزوج من قاتل زوجها السابق ، وهى ـ الى حد ما ـ مورطة فى عملية القتل · ومع هذا ، فان التقاليد ـ على نحو فطرى ـ تضعها موضع التعاطف · أما فى مسرحيتنا « هاملت » ، فهى تجفل عندما تسمع بأن زوجها الأول مات مقتولا ، ومن ثم ، لا يشعر المرء ـ بوضوح ـ بأنها صادقة تماما مع نفسها · فهى لا تعرف أن كلوديوس قد دس له السم ، ولكن ربما رجع ذلك الى أنها ترفض بعناد أن تربط بين الأشياء التى لا تعرفها ، والتى تشير الى تلك النتيجة · وعلى أية حال ، فمع أنهــا لا تخون هاملت ، فانها تلتصق بكلوديوس ، وتشاركه مصيره · ونجدها فى الكوارتو الأول بريئة تماما ـ وبصورة أوضح ـ من جريمة القتل · وعندما تعرف بها ، تغير موقفها ، وتحمى هاملت · وتتعامل مع هوراشيو معاملة الواثقة بنفسها · أما موقفها عند ساكسو فيشوبه الغموض ، تماما

كما فى مسرحية « هاملت » التى كتبت بعد ذلك . كما أنها تصادق أملوذى ، ولا تغدر به ، وكذلك لا تنقلب ضد فينج .

ولا شك أن زوجة تحب زوجها ، وتنجب منه أطفالا ، ثم تتزوج من قاتله ، وتحبه نفس حبها للأول ، ويصدر كل ذلك عن سلوك طبيعي وغير انفعالى ، يبدو ـ الى حد ما ـ أمرا غير طبيعى .

وتزداد دهشة المرء بعض الشىء ، عندما يجد عند ساكسو أن زوجة أملوذى المدعوة هرموترود تسلك نفس السلوك الذى سلكته أمه . فهى ـ بعد مصرع أملوذى ـ تتزوج من قاتله المسمى وجليك . وهنالك أيضا ، ملك ايرلندى تاريخى الى حد ما ، يشتبك ذكره اشتباكا بعيدة بقصة هاملت . واسمه أنلاف كوران ، وزوجته جورمفليث تقوم بنفس العملية الى مدى أبعد ، حتى لقد حمل ذلك المؤرخ على أن يعلق على ذلك . فبعد أن هزم أنلاف فى تارا ، تزوجت هى من المنتصر عليه . ويدعى مالاشى ، وعندما حلت الهزيمـــة بزوجها مالاشى تزوجت من المنتصر عليه المدعو بريان . وسنتناول ـ فيما بعد ـ المتوازيات أو المشابهات اليونانية لهذه السيدة اللغز . أما الآن ، فيجب أن نسلم بأنها لا تشبه تماما كليتمنسترا فى التراجيديا اليونانية ، والتى درست دوافعها بكل تفصيل ، وأعلنت بشجاعة كراهيتها لزوجها ، ثم قتلته . ولكننا نجد عند هوميروس آثارا من كليتمنسترا الأقل عاطفية .

٣

والآن . آمل ألا أكون قد حاولت اصطناع قضـــية ، أو فرضت الحقائق التى أوردتها فرضا قاسيا . وأعتقد أنه من المسلم به ، أن نقاط التشابه ـ والتى يبدو بعضها جوهريا ، وبعضها الآخر ربما كان سطحيا ـ بين هذين البطلين التراجيديين ، انما هى نقاط خارقة للعادة . ومما يزيد الدهشة ، حقيقة كون هاملت وأورست ـ على التوالى ـ من أعظم ، أو من أشهر الأبطال فى عصرين عظيمين من عصور التراجيديا فى العالم .

ويجب علينا أن نلاحظ أن نقاط التشابه تقع فى قسمين . فهناك أولا ، التشابهات العريضة للموقف بين ما يمكن أن نسميه قصص البطولة الأصلية فى كلا الجانبين ، أى القصة العامة لكل من أورست وهاملت على التوالى . ثانيا ، هناك أمر أجدر كثيرا بالملاحظة ، وهو عندما أخذ عظماء شعراء الدراما فى اليونان وانجلترا يصوغون قصص البطولة تلك صياغة تراجيدية على نحو مستقل ونهج مختلف تماما ، فانه لم تبق غالبية

التشابهات القديمة فحسب ، وانما ظهر عدد من التشابهات الجديدة أيضا · وهو أن اسخيلوس ، ويوربيديس ، وشكسبير يتشابهون على نحو يدهشنا فى بعض النقاط التى لم تقع على الاطلاق عند ساكسو ، أو فى « أمباليس » ، أو فى الملحمة اليونانية · فجنون البطل — على سبيل المثال — هو نفسه عند شكسبير ويوريبيديس ، ولكنه مختلف تماما عن الجنون عند ساكسو ، أو فى « أمباليس » ·

ترى ما هو الرابط ؟؟ يبدو أن كل النقاد متفقون على أن شكسبير لم يطلع على تلك التراجيديات اليونانية اطلاعا مباشرا · ولكن ، اذا زعم امرؤ أنه فعل ذلك ، فان هناك كثيرا من الاعتبارات التى يمكن — على ما أعتقد — أن تجعل هذا الافتراض أو الزعم غير مجد ·

وهناك بالطبع احتمال ممكن جدا وهو أن أحد أصدقاء شكسبير الجامعيين ممن يعرفون اليونانية ، ربما أطلعه خلال تحادثاتهما معا على بعض القصص المتنوعة فى المسرحيات اليونانية ، أو على مشاهد منها ، أو على مؤثرات فيها · وتقترح الآنسة سبنس — فى هذا المجال — اسم مارستون · فهى ترى بأنه كان يقلد اليونانيين عن وعى ، كأن يستخلص تأثيرا خاصا من غياب طقوس الدفن ، ومن المحتمل أن لمارستون هذا ، تأثيرا كبيرا على شكسبير · وهذا خط مهم جدا فى البحث ، الا أن مثل هذا لتفسير لن يجدينا كثيرا مع شكسبير ولا هو ينفعنا مع ساكسو ·

وبالتالى ، لا يمكن أن يكون قد حاكى سينيكا محاكاة غير مباشرة ، لأن أورست لا يظهر الا مرة واحدة فى كل أعمال سينيكا · وكان فى هذه المرة الوحيدة طفلا لا يقدر على الكلام · وعلى أية حال ، فان ساكسو لم يطلع — على ما يبدو — على سينيكا ·

فهل يا ترى يساعدنا المرتزقة الاسكندنافيون الذين كانوا يعملون فى البلاط البيزنطى ؟؟ أو ربما على نحو أيسر ، هل يساعدنا الاحتلال الرومانى لبريطانيا ؟؟ لا شك ، أن كلا من هاتين القناتين مهم فى فتح مجال الارتباط بين الشمال والبحر الأبيض المتوسط ، ويكشف للشماليين عن عالم القصة الكلاسيكية الثرى · الا أن أيا من هذين التفسيرين ليس ملائما على الاطلاق · ولكن من المحتمل أن يمد جسرا بين أورست التقليدى ، وأملوذى عند ساكسو · ولكنهما ليسا فى حاجة ماسة الى أى جسر · كما لا يمدنا بأى جسر حيثما تكون هناك حاجة جوهرية بين أورست فى التراجيديا وهاملت شكسبير ·

ويبدو أنه ليس هناك — كما يدل تاريخنا المسجل حتى الآن — أى

دليل على المحاكاة ، سواء كانت مباشرة ، أو غير مباشرة ٠ اذن ، هل نرتد الى الماضى نحو افتراض ـ مع أنه أوسع وأكثر بساطة ، ولكنه مزعج بعض الشيء ـ يقول بأن ميدان التراجيديا يبدو بطبيعته محدودا جدا حتى لتصبح تلك المشابهات معه أمرا محتوما ؟؟ ان هناك مواقف معينة ، وقصصا ، وشخصيات ـ بل يمكننا أن نقول موضوعات معينة على سبيل الايجاز ـ تراجيدية بطبيعتها ، وأن عدد هذه الموضوعات قليل جدا ، وبالتالى ، فان أى شاعرين ، أو مجموعات من الشعراء ، تحاول أن تجد وتبتكر موضوعات تراجيدية ، لابد وأن تقع على نفس الدروب ؟ أعتقد أن هناك بعض الصدق فى هذا الزعم ، وسوف أستخدم شيئا أشبه بهذا فيما بعد ٠

والكنى لا أعتقد أن ذلك كافيا فى حد ذاته ، أو يقرب من الكفاية كى أشرح مثل هذه المشابهات المتقاربة ، سواء كانت تفصيلية أو أساسية كتلك التى نحن بصددها ٠ اننى أشعر ـ عند النظر ـ الى هذين التراثين ـ بأنه من الحتمى وجود رابط فى موضع ما يربط بينهما ٠

لا يوجد شيء من ذلك داخل حدود سجلاتنا التاريخية ٠ ولكن ، ألا يمكن وجود أى شيء خارج تلك الحدود ؟؟ لا شيء بين المسرحيات ، ولا حتى شيئا مباشرا بين قصص البطولة ٠ ولكن ، ألا يمكن أن يكون هناك شيء من الارتباط الأصيل بين الأساطير ، أو الشعائر الدينية البدائية ، والتى اعتمدت عليها تلك المسرحيات اعتمادا كليا ؟؟ ألا يمكن ـ ببساطة ـ أن تعزى المشابهات بين يوربيديس وشكسبير ـ فى التحليل الأخير ـ الى العملية الطبيعية التى يقوم بها مؤلفو المسرحيات ، من ذوى العبقريات الخاصة ، من حيث استخراج الاحتمالات الدرامية الكامنة فى البذور الأصلية ؟؟ فاذا كان الأمر كذلك ، فسنجدنا منقادين الى بعض النتائج الممتعة ٠

ومن ثم ، نقول بداية ، هل يمكننا اكتشاف الأسطورة الأصلية ، التى نمت منها قصة أورست اليونانية ؟؟ (أنا لا أنكر امكانية وجود العنصر التاريخى أيضا ، ولكن اذا ما كان هناك تاريخ ، فسيصبح من المؤكد وجود أسطورة ممتزجة به) ٠ ان القصة البطولية تتضمن جزئين :

١ ـ ان أجاممنون « ملك الناس » يخلع عن عرشه ، ويقتله قريب له أصغر منه سنا ، وهو ايجستوس المنفى ، والذى تساعده الملكة على ذلك ٠

٢ ـ وبالتالى ، فان خليفته يصاب بذعر ، ويحاول القضاء على

الوريث التالى للعرش ، وهو أورست الذى يعود الى وطنه سرا ، وتساعده ملكة شابة هى اليكترا ، على أن يقتل الملكة ، ومعها الملك ٠

ان تلك القصة ، تحتل مكانتها اللائقة بين مجموعة مرموقة ومعروفة من الخرافات التى ظهرت عند اليونانيين ، وعند من سبقهم ٠ ودعنا نتذكر ملوك العالم البدائيين الذين جاء ذكرهم عند هزيود ٠

ـ أولا ، كان هناك أورانوس وزوجته جايا ٠ والقد عاش أورانوس يخاف أطفاله ، لذا كان « يخفيهم بعيدا » حتى نهض ابنه كرونوس ، واستطاع بمعونة الأم الملكة جايا أن يطرده ٠

ـ ثم جاء الملك كرونوس مع زوجته رهيا ٠ ولأنه كان أيضا يخاف أطفاله ، فقد أخذ « يبتلعهم » ، حتى ظهر ابنه زيوس ، واستطاع بمعونة الأم الملكة رهيا أن يطرده ٠

ـ ثالثا ، كان لا يمكن للقصة أن تستمر على هذا النحو ٠ ولذلك ظل زيوس يحكم ، ولم يتمكن أحد من طرده نهائيا ٠ وان كاد أن يطرد ذات مرة ٠ وكان على وشك الزواج من عروس البحر ثيتس ، لولا أن حذره بروميثيوس من أنه اذا تزوجها ، فسينجب منها ابنا أعظم منه ، وسيطرده من السماء ٠ وعلى الرغم من عظم حبه لثيتس ، فقد كان ينتابه بعض الشك فى أنها ستساعد ابنها على تنفيذ سلوكه الاجرامى ٠

نلاحظ فى الحالات المذكورة آنفا ، أن مغتصب العرش يكون ابنا للملك القديم وزوجته الملكة ٠ وبالتالى ، فان الأم الملكة ، لا تتزوج المغتصب بالرغم من مساعدتها له ، ولكنها تتزوجه اذا ما كان مجرد قريب أصغر سنا ٠ الا أن هناك قصة عظيمة من احدى القصص البطولية ، تظل فيها مسألة زواج الأم من الابن باقية دون اختصار ، أو حذف وتشذيب ٠ ففى مدينة طيبة ، يعرف الملك لايوس وزوجته جوكاستا ، بأن ابنهما سيقتل أباه ويخلعه عن العرش ٠ ويأمر الملك لايوس بقتل الابن ، الا أن الأم الملكة تنقذه من هذا المصير ، وبعد أن يقتل أباه ، ويخلعه عن العرش ، يتزوجها ٠ ولكنها بعد ذلك ، تقتل أو تخلع عن العرش معه ، مثل كليمتنسترا مع ايجستوس ، وجرترود مع كلوديوس ٠

من الواضح ، أن هناك عنصرا مشتركا فى كل هذه القصص ٠ ولا شك أن القارىء استطاع أن يدركه ٠ انها القصة الطقسية المعروفة عالميا ، والتى يمكن أن نسميها ملوك الغصن الذهبى ٠ وهذه القصة الطقسية ـ كما حاولت أن أقدمها فى مكان آخر ـ هى المفهوم الأساسى الذى يشكل قاعدة التراجيديا اليونانية ، ولكن ليست التراجيديا فحسب،

وانمــا يشــكل أيضـــا قاعدة مسرحيــات « المقنعين » Mummers التقليدية ، واللتى ـ وان كانت منحطة وسوقية ، الا أنها لم تمت تماما بعد فى أقطار أوروبا الشمالية . ولاتزال كامنة فى جذور جزء كبير من كل ديانات الجنس البشرى ٠

وليس من الضرورى ـ كما أرى ـ أن أقدم أى شرح طويل « لملوك النبات » ، أو « شياطين السنة » ٠ الا أن هناك نقطتين ينبغى أن نتذكرهما ، كى ينقذانا من الاضطراب فيما بعد ٠

١ ـ أولا ، هناك طريقتان مبكرتان للحساب : فيمكنك أن تحسب عن طريق المواسم والفصول أو أنصاف الســنة أو عن طريق الصيف والشتاء ٠ كما يمكنك الحساب عن طريق السنة كلها ، كوحدة ، وحسب النظام الأول ، يقوم الشتاء بقتل ملك الصيف أو روح النبات ، ثم يبعث من بين الموتى فى الربيع ٠ أما فى النظام الثانى ، فان كل ملك سنة ، يأتى أولا كقاتل شتوى ويتزوج الملكة ، ويزداد فخرا واجلالا ، ثم يذبحه (المنتقم) أخذا بثأر سلفه ٠ هذان المفهومان يسببان بعض الاضطراب فى الأساطير ، كما يسببان نفس الشىء فى معظم أشــكال مسرحيــات (المقنعين) ٠

٢ ـ أما النقطة الثانية التى يجب أن نتذكرها ، فهى أن هذا القتل وهذا الانتقام ، كا يحدث فعلا بين أسلافنا القدامى جدا ، على أساس اراقة الدم الانسانى ٠ فالملك المقدس كان ـ حقيقة ـ « يذبح الذابح » ، وكان مقدرا عليه هو نفسه أن يذبحه ذابح ٠ وكانت الملكة اما من نصيب ذابح زوجها ، واما تذبح معه ٠ والأسطورة التى تصبغ بعمق الصفحات الأولى للتاريخ البشرى ، ليست أسطورة ضعيفة باهتة ، ولاهى مجرد تعبير مجازى ان رغبة الانسان الملحة فى الطعام هى التى تنقذه من الموت جوعا ، كما ان التذكر اللحوح لجداول الدم الذى سفح ـ أرادها أو لم يرد ـ هى التى أبقت عليه حياته ٠ ويجب ـ فيما يتعلق بكل هذا الموضوع ـ أن أحيل القارىء الى التفسيرات الكلاسية فى « الغصن الذهبى » ، وما أجرته عليه من التطوير الذكى الدكتورة جين هاريسون فى كتابها « ثيميس » ٠

وهكذا ، يأخذ أورست ـ المجنون وقاتل الملك ـ مكانه ، الى جانب بروتوس « المغفل » ، الذى طرد الطرقويين ، وأملوذى (المغفل) ، الذى أحرق الملك فينج فى عيد الشتاء ٠ منذ بضع سنوات ، استطاع البحاثة اليونانى العظيم هرمان أوسنر ـ عن طريق أدلة أخرى مختلفــة ـ أن يشخص أورست كاله الشتاء ، ذابح الصيف ٠ انه انسان الجبال الباردة الذى كان يذبح سنويا نيوبتوليموس الأحمر فى دلفى ، انه حليف الموت والأموات ، انه يأتى على حين غرة فى الظلام ، انه مجنون ودائم الغضب ،

أشبه باله الشتاء مايماكتس ، وأعاصير نوفمبر . ويبدو من الطقوس الأثينية ، أنهم كانوا يلوحون اله فعلا بعباءة فى أواخر الخريف خشية أن يشعر بالبرد القارس وهكذا يختلف تماما عن مختلف الأبطال النابهين الذين قتلوا تنابين الظلام ، وهو يجد رفيقه فى « المغفل الساخر » فى كثير من مسرحيات « المقنعين » ، وهل يمكننا أن نقول أملوذى الساخر ؟؟ انه قاتل « الملك المبتهج » .

هذا كله حسن جدا بالنسبة لأورست ، ولكن هل يمكننا أن نقول نفس الشىء عن هاملت ــ أملوذى ؟؟ هل من الممكن جذبه الى منطقـــة الأسطورة ، تلك الأسطورة التى من نفس النوع الذى نجده فى اليونانية ؟؟ هنا أكون بعيدا عن مجالى المألوف ، ويجب أن أتكلم على استحياء وتحت توجيه من هم أحسن منى . ولكن يبدو ــ مما لايرقى اليه شك ، حتى فى تمحيصى الشديد التقصير للمادة ــ أن نفس أشكال الأسطورة ، ونفس مجال المفاهيم الدينية البدائية ،نجدها فى البلاد الاسكندنافية والأقطار الآرية الأخرى .

هناك عدد كبير من الزوجات فى قصص بطولات ينجلنجا ، يبدو أنه ينتمى الى نمط جايا ــ رهيا ــ كليتمنسترا ــ جوكاستا . فمثلا ، تزوج ملك فانلاندى من دريفـا الفنلندية ، التى قتلته بالاشتراك مع ابنهما فسبير ، الذى اعتلى العرش . (وقد تم القتل عن طريق السحر ، وأعتقد أنه لم يكن فى استطاعته أية محاكمة أن تبرىء فسبير) .

وتزوج فســبير بدوره من ابنــة أودى Aude الثرية . ولكنــه ــ كأجاممنون ــ لم يكن وفيا لزوجته ، ومن ثم هجرته وأرسلت اليه ولديهما ليتحدثا معه ، وطبقا للطريقة الطقسية الصحيحة قاما بحرقه فى بيته ، تماما مثلما قام هاملت فى القصة البطولية بحرق الملك فينج ، وتمــاما مثلما يقوم القرويون الشماليون فى احتفالاتهم بحرق الســنة القــديمة .

ونعود الى القول مرة أخرى ، بأن هناك آثارا واضحة لملوك قتلوا ، وخلفهم على العروش قاتلوهم . ومعظم ملوك ينجلنجا يموتون عن طريق التضحية . واحد يعترف بأنه يضحى به لتفادى القحط ، وواحد يقتله ثور القرابين ، وواحد يسقط عن جواده فى المعبد ويموت ، وواحد يحرق نفسه فوق المحرقة فى احتفال ، وواحد ــ مثل أورانوس وكرونوس ، وغيرهما من الذين يبلعون الأطفال ــ يضحى بواحد من أبنائه كل موسم كى يطيل فى عمره هو . وأنا لم أذكر هذه الحالات الا لمجرد التدليل على أن مثل تلك الأفكار كانت سائدة بوضوح فى المجتمع الشمالى البدائى ، كما هو الحال فى أى مجتمع آخر . الا أن ساكسو نفسه قد تمسك ــ حقيقة ــ

بالأمر • فهو يقص علينا حكاية أول ole ملك الشحاذين الذى جاء متنكرا وفى صحبته خادم فى زى امرأة الى بيت الملك ثور ، ويرحبون هناك به ساخرين منه كملك ، ثم يذبح هو الملك ثور ويستولى على العرش • كما يؤكد ساكسو فى قصة عن السلافيين «أنه ـ بموجب قانون عام عند القدماء ـ كان اعتلاء العرش من حق الذى يقتل الملك » •

وعلى هذا ، عندما نجد أن هاملت فى قصص البطولات الشعبية ، يشبه أورست الى حد بعيد ، وعندما نجد أنه (المغفل الساخر) وقاتل الملك ، وعندما نجد ـ بنوع خاص ـ أن هذا الدور الغـريب عن زواج الملكات من قاتلى أزواجهن ووارثى عروشهم ـ اذا لم يساعدنهم على ذلك ـ تلعبه أيضا أم هاملت ، سواء كان اسمها جيروثا ، أو جرترود ، أو أمبا ، كما تلعبه أم أملوذى ، وأم امباليس ،وأمهات مختلف أنواع الهاملتين مثل هيلجى ، وهرور ، وكذلك زوجة هاملت ، وزوجة أنلاف كوران الذى يشبه هاملت بعض الشبه ، عنـدما نجد ذلك كله ، فاننا نتردد بصعوبة فى استخلاص نفس نوعية النتائج التى يمكن أن تستخلص بطبيعة الحال من قصـة يونانية • ان هاملت أكثر توريطا فى هـذا المناخ الشبيه بمناخ كليتمنستـرا من أية شخصية أخرى أعرفها خارج هزيود • ولا يمكن أن يفشل المرء عن أن يتذكر حقيقة عن أوديب وجوكاستا لا قيمة لها فى حد ذاتها فى القصة ، والكنها موجودة عند ساكسو ، وفى « قصص بطولات أمباليس » ، وهى نوم أملوذى فى غرفة أمه •

وهناك خاصية غريبة نلاحظها فى معالجة قصص البطولات للملكة الأم عند القدماء ، وهى أنها امرأة تظللها ظلال الريبة كزانية ، وكصاحبة علاقة جنسية بالمحارم ، وكقاتلة ، ومع هذا ، فهى ـ فى معظم القصص ـ شخصية لاتخلو من طابع الأمومة ، وتدعو الى التعاطف • أما كليتمنسترا فهى مستثناة من ذلك ، ولربما أيضا جورمفليث • ولكن جايا ، ورهيا ، وحتى جوكاستا ، فينظر اليهن نظرة أمومية وتعاطف • وكذلك الحال بالنسبة لجيروثا زوجة أرفانديل وأم أمليث ، وأيضا أمبا أم أمباليس • ويضاف الى ذلك ، جروا التى تعتبر ـ فى العادة ـ زوجة أرفانديل ، ولربما كانت هى نفسها جيروثا • يقول الأستاذ رايدبيرج « ان جروا كانت امرأة عطوفة ، تحنو على كل أفراد عائلتها » وتبقى تلك السمة حتى عند شكسبير • اذ يقول الأسـتاذ برادلى : « ان لجرترود طبيعـة الحيـوان الأليف ••••• لقد أحبت أن تكون سعيدة كالحمل الوديع المسترخى فى الشمس • كما كانت ـ انصـافا لها تحب أن يكون الآخرون سعداء • كمزيد من الحملان فى الشمس » • انها تماما الشخصية الصحيحة لأمنا الأرض !! انهـا ـ بالطبع ـ تدل عليهـا ، والقصص اليونانية تنطق

باسمها صراحة : ان جايا ورهيا اسمان متلابسان لأمهات الأرض ، أما جوكاستا فهى تأتى دون ذلك ببضع مراحل • وليس باستطاعة المرء أن يطبق مبدأ الرفض الأخلاقى على تكرار زواج (الأرض الأم) سنويا من اله الربيع الجديد ، ولا ــ احتمالا ــ على الزيجات غير الشخصية والاجبارية المفروضة على ملكة من البشر فى مراحل معينة لمجتمع موغل فى البدائية • ولكن ، عندما أصبحت الحياة ــ فيما بعد ــ أكثر وعيا ، وأكثر شعورا ، فان الشاعر ــ أو المؤلف المسرحى ــ حين يفكر فى قصة ، ويحاول أن يتحقق من وضع ، ومن مشاعر هذه الزوجة الخائنة أبدا ، هذه الأم المربية والراعية أبدا ، فانه لا يستطيع الا أن يستشعر فيها عنصر الصراع الداخلى الذى يعد بذرة المسرحية العظيمة • انها ممزقة بين الزوج والعشيق والابن • ولكن كيف يكون تمزق الابن المنتقم ، والقاتل أمه ؟؟

ان التراجيديا الانجليزية ، قد تابعت الابن ، الا أن فى كل من جيروثا ، وأمبا ، وجرترود ، وهيرموترود ، وجورمفليث ، وجايا ، ورهيا ، وجوكاستا تراجيديا ، وهى أساسا نفس التراجيديا • لماذا تقف كليتمنسترا ــ التى تعتبر أكثرهن جميعا مأسوية ــ خارج الصورة ؟؟

اننا لانستطيع الا أن نخمن • أولا ، لأن كليتمنسترا ــ كجرترود فى بعض القصص ــ مرت بكلتا التجربتين العاديتين فى حياة زوجة ملك بدائى • فهى تتزوج قاتل زوجها ، وتقتل على يد المنتقم منه • ولقد تأكد كلا الجزئين من قصتها تأكدا متساويا ، وليس ذلك هو نفس الحالة مع البطلات الأخريات • هؤلاء اللائى لا يعنى بموتهن ــ بوجه عام ــ أو يتجاهل تجاهلا تاما • واستنادا على ذلك ، فأنا أميل الى أن أضع تأكيدا أكبر على فن اسخيلوس التراجيدى • فلعله تسلم كليتمنسترا من التراث ، وهى ليست أكثر وضوحا من جيروثا ، ولكنها لم تحتج منه الا لية فى الرسغ ، لتحويلها من شخصية صامتة وسلبية ، الى امرأة تمور بالمشاعر التراجيدية • ولو تصورنا ساكسو انسانا مثل اسخيلوس ، أو تصورنا شكسبير ، وقد جعل جرترود شخصيته المحورية بدلا من هاملت ، فمن المحتمل ألا تقف كليتمنسترا وحدها هكذا •

ثم ماذا عن هاملت نفسه كشخصية أسطورية ؟ لقد وجدت ــ ويا لشدة دهشتى ــ الدليل التام الذى تمنيت أن أجده • ان هاملت عند ساكسو ، هو ابن هورفنديلوس أو أوفانديل ، وهو اله تيتونى قديم ، يرتبط اسمه بالفجر والربيع • ان ابهام قدمه العظيم ــ مثلا ــ هو الآن نجمة الصباح • (لقد كان جليديا عندما انفصل الاصبع عنه ، ولهذا فهو يلمع كالثلج) وكانت زوجته تدعى جروا التى يقال أنها (الأرض الخضراء) • ولقد اغتال هذا الاله عدوه « كوليروس ــ كولر المبرنط » ، أو لعله

(البـرد) ، فى مكان يسميه ساكســو « البقعة الحلوة » ، والربيعية الخضراء » فى موضع من غابة مزهرة . ولقد قتله أخوه ، وانتقم له ابنه . ان طبيعة الاستنتاج ــ الذى حاولته فى مختلف الموضوعات ــ كان يتحسس طريقه ، وقد حاوله قبلى عدد من الاسكندنافيين المعروفين الثقاة ، أذكر منهم ــ بصفة خاصة ــ الأستاذ جولانز الذى شد الانتباه الى الدور الذى تلعبه أم البطل ، وكذلك أدولف زنزو ، وفيكتور ردبيرج . أما الأستاذ التون فكان أكثر حذرا ، الا أن نقاط استنتاجه ــ بوجه عام ــ تشير الى نفس الاتجاه . ثم ان الدليل بكليته ، قد ازداد قوة منذ أن نشرت هذه الكلمات لأول مرة ، ومنذ ظهور كتاب الآنسة فيليبوت الرائع ، والمسمى « ادا الأكبر سنا » .

والآن ، اذا كانت هذه المجادلات موثوقا بها ، فاننا ــ فى النهاية ــ نصل بقصة هاملت البطولية الى الأرض ، على نفس الأساس الذى كان عليه الحال مع قصة أورست البطولية . أى تلك المعركة الشــعائرية ــ المعروفة على نحو عالمى ، وقبل التاريخ ــ بين الصيف والشتاء ، وبين الحيــاة والموت ، والتى لعبت دورا عريضا فى التطــور العقلى للجنس البشرى ، وبنوع خاص ــ كما يقول اى . كيه ــ تشامبرز ــ فى تاريخ المسرح فى العصور الوسطى . فكلا البطلين ، يحمل مظاهر من الشتاء ، لا من الصيف ، مع أن كليهما يقف الى جانب الصواب ضد الخطأ . ان هاملت ليس مبتهجا ، مع أنه القاتل المنتصر . فهو متسربل بالسواد ، ويهتاج غاضبا وهو بمفرده ، وهو المغفل الساخر الذى يحب أن يقتل الملك .

٤

انه ليبــدو أمــرا غريبــا ، ذلك التشــكيل التدريجى ، وتكراره ، لحكاية شعبية بدائية ، هى فى حد ذاتها فارغة ومجردة من الشخصية ، الى أن تتجلى فى تراجيديا عظيمة ، تهز العالم . وانى لواثق من أن العملية فى الأدب اليونانى كانت عامة ، بل وتكاد تكون أمرا مألوفا . ان تعريف الأسطورة عند أحد الكتاب اليونانيين هو : « الأشياء التى تقال أثنــاء أداء طقس ما » . فاذا افترضنا ــ مثلا ــ أنك تؤدى طقسا معينا من الطقوس المتعلقة بالزراعة ، وقمت بتقطيع حزمة من الذرة الى قطع صغيرة وأخذت تبعثر حباتها ، ثم سئلت عن سبب فعلك هذا ، فانك تروى أسطورة : « حكى مرة ، أنه كان هناك أمــير شاب وسيم ، مزق الى أشلاء ... » ترى ، أمزقته كلاب الصيد ؟؟ أم الوحوش المفترسة ، جزاء ما اقترف من ذنب غريب ؟؟ أم تراه كان بريئا تمام البراءة . وانما مزقته

نساء ثراسيا المجنونات ، أو التيتان الشياطين ، أم كان التمزيق من أثر لعنة ظالمة ؟؟ وكما يروح جماعة من أهل القرية يتحادثون معا ، ويأخذون فى التفكير والتعجب ونظم الشعر على نحو عفوى ، فان القصة تأخذ فى التبلور ، واتخاذ شكل أحسن وأقوى ، وتنتهى بأن تصبح تراجيديا بنثيوس ، أو هيبوليتوس ، أو أكتيون ، أو ديونيوس نفسه ٠ ويجب – بالطبع – أن يتوافر فيها عنصر من التاريخ ٠ فالحياة فى الأزمنة البدائية – كالحياة الآن – لم تكن تخلو من الأحداث ٠ فالأحداث كانت تقع ، ويتأثر بها الناس وقت وقوعها ، ثم يتحدثون عنها بعد ذلك ٠ أما ملاحظتها بدقة ، وتذكرها بدقة ، وتسجيلها بالضبط ، انما هى مسائل تعتبر من الانجازات الانسانية النادرة ، التى تحققت فى وقت متأخر ٠ اننا نستطيع الآن – عن طريق الرجوع الى السجلات المدونة الكثيرة ، والتدريب العقلى الطويل – أن نتدبرها على أحسن وجه ٠ أما انسان العصور الباكرة ، فقد كان مستثارا جدا ، مما كان يعوقه عن الملاحظة ، وكان بعد ذلك غير مبال ولا مكترث ، مما كان يعوقه عن التسجيل ، كما كان يبدو دائما قلقا ومنزعجا جدا بسبب أشكال ثابتة من التفكير ، مما لم يتح له استيعاب الحقائق الملموسة بالضبط ٠ (وكحقيقة مسلم بها ،أنه لم يكن يود حتى أن يفعل ذلك ، وانما كان يهدف الى شيء يختلف تماما) ٠ وعلى أية حال ، فان الحقائق – كما كانت تحدث – كان يلقى بها بسرعة فى نفس البوتقة كالأساطير ٠ لم يكن الناس يبحثون ويتقصون ٠ ولم تكن الأسماء والتواريخ عندهم متمايزة ٠ كانوا يتحادثون معا ، ويتابعون تأملاتهم حتى انبثق وترعرع ملك أيرالندا التاريخى ، وهو يشبه أملوذى الأسطورى القديم تمام الشبه ٠ ملك تاريخى من ميسينيا ، اضطلع بجزء من قصة كورانوس البدائى ، أو ملك السماء الذى تزوج (الأم الأرض) ٠ وفى أزمنة تلت ذلك ، عاشت الأسطورة وترعرعت ترعرعا عظيما بدلا من التاريخ ٠ ان الأشياء التى تهزنا وتدهشنا فى مسرحية « هاملت » ، أو فى مسرحية (أجاممنون » ليست أية خاصية من الخصائص التاريخية عن الزانور فى العصور الوسطى ،أو ميسينيا قبل التاريخ ، وانما الأشياء التى تنتمى الى القصص القديمة ، والطقوس السحرية القديمة ، التى أدهشت وأثارت مشاعر أجدادنا قبل خمسة أو ستة آلاف سنة ، وجعلتهم يرقصون طوال الليل فوق التلال ، وهم يمزقون الوحوش والناس الى مزق ، ويسلمون أجسادهم الى موت مرعب ، آملين بذلك الحفاظ على العالم الأخضر من خطر الموت ، ولكى يكونوا هم منقذى شعوبهم ٠

أنا لا أحاول وضع فرضية متناقضة ، أو حتى صياغة نظرية ٠ كما اننى –ولو للحظة واحدة – لا أتشكك متسائلا ، أو أقلل من الوجود ،

أو من القيمة الفنية الغامرة فى العبقرية الفردية • وأنا واثق من أنه ليس هناك أحد يشك فيما أفعل • اننى أحاول ــ فى بساطة ــأن أتفهم ظاهرة تبدو ــ قبل زمن ظهور الكتاب المطبوع واتساع دائرة جمهور القارئين ــ أنها كانت تقع على نحو اعتيادى ، ودائم ، فى الأدب المتخيل • ولا شك أنها لا تزال تقع ــ الى حد ما ــ فى الزمن الحاضر •

ما الذى تنطوى عليه فرضيتنا ؟؟ يبدو أنها تنطوى ــ أولا ــعلى قدر كبير من التماسك اللاشعورى ومن الاستمرارية ، يتنقل من عصر الى عصر بين جميع أطفال الشعراء ، سواء كانوا صانعيه والداعين اليه ، أو من الفنانين والمشاهدين • وفى الخلق الفنى ــ كما هو الشأن فى كل مناحى الحياة ــ يكون العنصر التراثى أو التقليدى ــ أعرض بكثير من العنصر الابداعى الخالص ، الذى يمكن أن يفترضه الانسان غير المثقف •

بالاضافة الى هذا ، فان الفرضية تنطوى على أن فى عملية التقليد ــ التى تنتقل من جيل الى جيل ، وتتعرض باستمرار للتحوير والتشذيب، وتكرار الشعور بها ، والتفكير فيها ــ موضوعا يقدم أحيانا قوة غريبة ، تكاد تكون دائمة الخلود • فقد يكون فى الامكان تحوير الموضوع تحويرا واسعا ، كما يمكن أن يبدو وقد تحول عن طبيعته تحولا كليا • ومع هذا ، فان قيمة موروثة معينة تظل باقية ، كما تظل التفصيلات ذات الشأن تتكرر دون وعى تماما فى جيل من الشعراء بعد جيل • بل وهناك ما هو أبعد من هذا • فهى تكشف ــ فى الغالب ــ عن أن هناك ثروة من التفصيلات الدرامية ، تكمن فى موضع ما من أسطورة بدائية ، تنتظر عبقرية مؤلف مسرحى ، كى يكشف عنها ، ويجذبها اليه • وبالطبع يجب ألا نغالى فى هذه النقطة ، وألا نقول بأن مسرحية (هاملت » أو مسرحية « اليكترا » ، تكمن فى الطقوس الأصلية ، كما تكمن الزهرة فى بذرة • فالبذرة ــ اذا ما توافر لها الغذاء ــ تصبح مهيأة ، لأن تتطور وفقا لخط معين وثابت • وليست الأسطورة أو الطقس على هذا النحو • فهى ــ أو هو ــ تعتمد فى تطورها على أناس أحياء جد كثيرين ، وعلى العديد من الظروف المتغيرة والمعقدة • وليس فى امكاننا الا أن نقول بأن هناك ــ على نحو ما ــ خطا طبيعيا لنموها • ويبدو ــ فى القضية المطروحة علينا ــ أن هذا الخط قد أوضح نفسه ، سواء من حيث الملامح العريضة ، أو من حيث التفصيلات الدقيقة ، فى طريقة تكاد تكون غير عادية • ان المجتمعين اللذين نشأت فيهما تراجيديا هاملت ، وتراجيديا أورست كانا غير متشابهين تماما ، كما أن الشاعرين مختلفان تماما من الناحية الشخصية ، ومستقلان تماما ، بل ان المسرحيتين نفسيهما ــ خاصة ــ مختلفتان اختلافا كبيرا من حيث الحبكة ، والظرف المكانى والزمانى ،

والحرفية ، وفى غالبية القيم أو الخصائص الأخرى • أما نقطة الالتقاء بين المسرحيتين فتبدو فى مصدرهما العام الذى يرجع الى آلاف السنين العديدة الماضية • ومع هذا ، فان الشخصية الأساسية لا تزال تكشف عن نفسها ، ودون خطأ فى الغالب •

وقد يبدو هذا المفهوم غريبا • ولكن ــ رغم ذلك ــ فانه حقيقة مبرهنة ومقبولة فى تاريخ الأديان • وأعنى بها تلك « التى تكاد أن تكون دائمة الخلود » فى المفهوم البــدائى ، بل وحتى فى الطقوس البدائية • وفرضيتنا تنطوى على القول بأن ما عرف بأنه قد حدث فى الدين ، يمكن أن يقع كذلك فى الدراما المتخيلة •

واذا كان الأمــر كذلك ، فانه يبــدو من الطبيعى جدا أن تلك الموضوعات أو قل بعض تلك الموضوعات التى تثير بصفة خاصة اهتمام البدائيين ــ لا تزال لها االقدرة على اجتذاب أو استثارة بعض الغرائز البشرية ذات الجذور الممتدة بعيدا بعيدا فى الأعماق • وأنا لا أقول بأنها تحرك مشاعرنا حتى الآن ، ولكنها ــ عندما تفعل ذلك ــ تميل الى احداثها أو فعلها بطرق نراها ــ بصفة خاصة ــ عميقة وشاعرية • ويتولد ذلك جزئيا من قيمتها الأصلية ، وجزئيا من الاعتماد ــ كما أظن ــ على مجرد التكرار • اننا جميعا نعرف سحر الانفعال الذى يتملكنا عند سماع كلمات وأسماء شــهيرة ومألوفة ، بل وحتى تتملك السامعين الذين لا يفهمون الكلمات ، ولا يعرفون الا القليل عن أصحاب تلك الأسماء • وأظن أن هذا السحر ، يكمن فى تلك القصص والمواقف ، ولا أستطيع الابتعاد تماما عن استخدام المجازات ، وأقول بأنها انغرست بعمق فى ذاكرة الجنس البشرى ، وانطبعت ــ كما كانت ــ فى كياننا الفزيائى • لقد نسينا أوجهها وأصواتها ، ونقول بأنها غريبة علينا • الا أن هناك شيئا فى داخلنا يقفز واثبا عند رؤيتها ، انه نداء الدم الذى يخبرنا بأننا نعرفها دائما •

انه ــ بالطبع ــ جزء هام فى عملية انتقال التراث الكلية ، وهو أن المادة الأسطورية دائما ما تنقد بعنف ، وتضطرم من جديد عن طريق مقارنتها بالحياة الواقعية • وعندئذ تتدخل الواقعية ، مع المهارة الأدبية والخيال • ولا شك أن فيها ــ حتى منذ البداية ــ عنصرا مأخوذا من الحياة الواقعية • ان صانع الأسطورة فى العصر الباكر لم يبتدع من فراغ • وانما حاول ــ حقيقة ، وحسب عبارة أرسطو الشهيرة ــ أن يروى « نوع الأشياء التى يمكن أن تحدث » ، وكان مفهومه عن « الأشياء التى يمكن أن تحدث » ــ طبقا لمعاييرنا ــ على شىء قليل من التطرف • وكلما أخذت تجربة الانسان فى الحياة تزداد نموا ، وتكون أكثر هدوءا وموضوعية ، أخذ ينمو مفهومه عن « الأشياء التى يمكن أن تحدث » ، وهو أكثر كفاءة

وقدرة · انه ينمو ويزداد قربا من حقائق الطبيعة ، وتنوعاتها ، ومعقوليتها، ورقتها اللامتناهية · وفى عصور الأدب العظيمة ، نجد أن هناك ــ ضمن الأشياء الأخرى ــ قوة تحافظ على وجود تناسب واف بين هذين العنصرين المتعارضين : تعبير عن عاطفة بدائية منطلقة ، واعادة عرض للحياة تتسم بالحذق واللطف · ففى مسرحية ، مثل « هاملت » ، أو « اليكترا » ، أو « أجاممنون » ، نجد ــ بالتأكيد ــ دراسة رائعة وطيعة للشخصية ، وقصة منوعة ومصاغة على نحو جيد ، وسيطرة كاملة على أدوات الشاعر أو الدرامى المتعلقة بالحرفية · كما نجــد أيضا ــ على ما أظن ــ تأرجحا غريبا غير محلل تحت السطح ، أى تيارا تحتيا من الرغبات ، والمخاوف، والعواطف ، بقى هاجعا منذ زمن طويل ، وهو مألوف اللأبد ، وقابع منذ آلاف السنين بالقرب من جذور أعظم عواطفنا أهمية وخصوصية ، وممتزج بنسيج أعظم أحلامنا سحرا · فالى أى مدى يمكن أن يمتــد هذا المجرى فى العصور الماضيــة ؟؟ أنا لا أجرؤ حتى على التخمين ، ولكن يبــدو لى وكأن قوة اثارته ، أو التحرك معه تعتبر آخر أسرار العبقرية ·

المصدر :

Wilbur S. Scott. **Five Approaches of Literary Criticism.** (Hamlet and Orestes, By : Gilbert Murray» New York : Collier Books, 1962, pp. 253-281.

العــرض المسرحى

بين محاكاة أرسطو ، ومرآة شكسبير

بين محاكاة أرسطو ، ومرآة شكسبير

من المتفق عليه بين غالبية دارسى الفكر الدرامسرحى ، أن النص الدرامى المسطور فى كلمات ، لا تكتمل حياته ، الا بتجسيده فوق خشبة التمثيل ، حيث يدب حيا أمام مشاهديه ٠

وهذه المزاوجة ــ بين النص الدرامى كمحاكاة لفعل ، وقيم المسرح المرئية والمسموعة ــ يعبر عنها النقد المسرحى بمصطلحات ثنائية ، مثل: المسرحية والعرض ، الكلمة والتجسيد ، النص والاخراج،المؤلف والممثل، الخلق والتفسير ، النظرية والتطبيق ٠٠٠ ألخ ٠

ولقد تتجلى هذه المزاوجة نفسها ، اذا ما اقترنت لفظة « المحاكاة » عند أرسطو ، بلفظة « المرآة » التى ذكرها شكسبير ، فى مسرحيته المعروفة « **هملت** » ٠ ولكن سرعان ما تتلاشى الثنائية عند النظر الى العرض المسرحى كعمل ابداعى كلى ، متكامل ومتوحد ، بسبب انصهار كل عناصره ، وتذاوبها فى كيان فردى ٠ وعندئذ ، تصبح اللفظتان ذواتى مدلول واحد ٠

١

ومصطلح المحاكاة Memêsis ، من المصطلحات النقدية المعمرة ٠ ويمتد عمره فى تاريخ الفكر الأدبى الغربى منذ فجر النقد اليونانى القديم ، وحتى العصور الحديثة ٠ ولعل أقدم استخدام موثق له ــ كمصطلح جمالى ــ جاء فى الكتاب العاشر من جمهورية أفلاطون (٣٨٠ ؟؟ ق٠م٠) ٠ فقد ورد فى سياق موقف انتقاصى ، عندما وصف أفلاطون عملية « الخلق » ــ التى يقوم بها الشاعر ــ بأنها مزيفة ، لأنها

تحاكى ظواهر هذا العالم الواقعى ، والتى هى بدورها محاكاة لما هو كائن فى « عالم المثل » ·

ففى هذا العالم،خلق الاله المثال الأول لكل شىء متواجد فى الحياة· فالسرير ــ كما يتمثل أفلاطون ــ خلق فيه على نحو مثالى ــ كامل ومتكامل · ثم يأتى النجار ــ فى عالمنا المعاش ــ ويصنع ــ سريرا يقلد فيه سرير الاله ، والذى هو الفكرة الأولى للسرير · ثم يأتى الشاعر ــ أو المصور ــ ويحاكى فى عمله الفنى سرير النجار الواقعى ، دون أن يفهم مم أو كيف يتركب · وبهذا ، يكون الشاعر ــ أو المصور ــ بعيدا عن الحقيقة بدرجتين ، لأنه يحاكى محاكيات هى ــ بدورها ــ تقليد لما هو كائن فى عالم المثل · أما الفيلسوف ، فهو يتجاوز الواقع ، ويتصل مباشرة بهذا العالم · ومن ثم ، كان أعلى منزلة من الشاعر،الذى لا يتعدى اتصاله ظواهر الأشياء الواقعية ، الخادعة للحواس ·

واذا ما رجعنا الى الفصل الأول من كتاب أرسطو « **فن الشعر** » (٣٢٣ ق·م·) ، طالعتنا كلمة « المحاكاة » على النحو التالى : « ان الشعر الملحمى ، والتراجيدى ، والكوميدى ، وكذلك فن تأليف الديثرامبيات ، وغالبية ما يؤلف للصفر فى الناى ، واللعب على القيثارة ، كل ذلك ــ بوجه عام ــ أشكال من المحاكاة » · ثم ترددت الكلمة ــ بعد هذا ــ فى سياقات أخرى ·

ويتبين من استخدامات أرسطو لتلك الكلمة ــ كمصطلح نقدى ــ أنه أكسبها مفهوما مغايرا لمفهوم أفلاطون · كما طبقها تطبيقا معقدا ، فى ضوء ملاحظاته الدقيقة لمئات الأعمال الابداعية المختلفة التى احتك بها · وهذه الأعمال ، ليست من المجال الأدبى فحسب ، وانما شملت مجالات فنية أخرى ، كالموسيقى ، والرقص ، والفنون التشكيلية · « وكما أن هناك من الناس ــ سواء عن وعى بالحرفة الفنيـة ، أو عن طريق العادة والدربة ــ من يحاكون أشياء كثيرة بوساطة عمل صور لها ، باستخدام الألوان والأشكال ، فان هناك آخرين ممن يحاكون باستخدام الصوت » · (فصل أول) ·

والمحاكاة الأرسطية ، ليست لعالم المثل ــ الذى لا وجود له عنده ــ وانما هى للطبيعة مباشرة · وهذا يعنى أن الشاعر ــ أو الفنان ــ بعيد عن الحقيقة بدرجة واحدة فقط ، لا بدرجتين كما هو الحال بالنسبة لأفلاطون · كما لا تعنى المحاكاة الدرامية ــ التى تهمنا هنا ــ تقليد الطبيعة والواقع لمجرد تصوير الأفعال ، والأقوال ، والانفعالات الانسانية تصويرا فوتوغرافيا مطابقا ، وانما محاكاتها على نحو يشابهها ، ويوحى بمشاكلتها·

كما أن تلك المحاكاة لا تستهدف تصوير الملامح العرضية لشخصيات تقوم بأفعال ، وانما تستهدف تصوير ملامح النمط الشمولى العالمى « المزود بخصائص أصيلة مميزة لنوعيته » ، على حد قول كولردج · فأرسطو ، لم يكن يسعى الى وضع وظيفة رمزية أو شعارية للأدب ــ فهذا مما يمكن أن يرضى أفلاطون ــ وانما كان يبغى الوصول الى تجلية ملموسة للنظام (الطبيعى) الذى كان يجزم بوجوده ــ حتى ولو كان غامضا ــ فى أية تجربة عادية ·

ان مفهوم المحاكاة ــ عند أرسطو ــ يجمع بين معنى العمل الأدبى ، كاعادة عرض لنواح معينة فى واقع موجود من قبل ، ومعنى العمل نفسه كشىء ملموس قائم بذاته ، وليس مجرد سطح عاكس · فالشاعر الدرامى لا ينقاد ــ كالتابع ــ وراء لامعقولية الواقع ولا منطقيته ، وانما عمليته المسرحية ، لها مكانتها الموضوعية ، وشكلها الطبيعى الخاص بها · ولما كان للشكل منطقه الضرورى الملح الذى يفرض نفسه ، فقد وجب على الشاعر أن يفضل ــ فى اختياره للمعالجة ــ الحدث « المستحيل الممكن » ، على الحدث المحتمل (والذى قد يكون تاريخيا) ، ولكنه لا ينساب فى تدفقه انسيابا طبيعيا · وتبدو محاكاة الشاعر فى أفضل أوجهها ، عندما يسمح لعمله أن يحقق بذاته ، خصيصته الشكلية الملائمة له ·

واذا ما سلمنا بأن المحاكاة الأرسطية ، لا تعنى التقليد الحرفى لظواهر الواقع تقليدا حرفيا ، فانها تعنى ــ عندئذ السماح لموهبة الشاعر الخيالية ، بأن تلعب دورها الايجابى ، وتبرهن على قدرتها فى السعى الى تحقيق واقع فنى جديد ، مستنبط من الواقع الفعلى · ومن ثم ، جاز له أن يحور فى مادته الخام ، ويعيد ترتيب أجزائها ، ويحذف زوائدها ، ويؤكد على الضرورى منها · وبهذا ، تسمو قيمة الواقع الجديد ــ فى عمله الفنى ــ على الواقع الأصلى ·

نخلص من هذا ، الى أن الشاعر الدرامى يحول مختاراته من تجارب الحياة وحقائقها ، الى أشياء لم تحدث ، ولا تحدث بذاتها فى عالم التجربة العملية · ولذا ، فهو لا يقدم الواقع ، وانما فكرة الواقع ، كما تنعكس على صفحة ذهنه · فأحداث ، وشخصيات مسرحيات شكسبير ، أو مسرحيات ابسن ، أو أحمد شوقى ، أو توفيق الحكيم ــ مثلا ــ ليست واقعية ، بالقياس الى مواصفات الواقع الحرفية ، وانما تتعدى ذلك الى حالة أصبحت فيها ممكنة ، طبقا لقانونى الاحتمال والضرورة ، كما نص عليهما أرسطو ·

انها لمحاكاة تسعى الى خلق عمل مثالى ، يتحقق فيه الواقع ، بعد

أن يكون قد تجاوز طبيعته • وهنا ، يصدق قول بومجارتن بأن العالم الذى يخلقه الأدب (والدرامى ضمنيا) ، انمــا هو عالم آخر مختلف ، ولكنه يتصل بالعالم الواقعى عن طريق المشاكلة ، أو المماثلة • وهى مبدأ نيو كلاسيكى أصيل •

٢

فاذا ما فرغنا من عرض الشق الأرسطى المتعلق بالنص كمحاكاة لفعل بشرى ، الى الشق الثانى الخاص بالتجسيد ــ أو بهما معا ــ وجدنا أمير الدينمرك هاملت ، فى المشهد الثانى من الفصل الثالث فى مسرحية وليم شكسبير « **هملت** ــ ١٦٠٢ » ، يزجى للممثل بعض الارشــادات الخاصة ، بما يجب أن يكون عليه الأداء التمثيلى الصحيح • ومن خلال ذلك ، لمعت ــ كالبرق ــ عبارة تقول بأن كل مبالغة فى القول ، أو فى الحركة ، انما هى خروج على هدف التمثيل • وهذا الهدف ــ « كما هو دائما ــ عبارة عن امساك المرآة أمام وجه الطبيعة » (البيت ٢٤) • «to hold, as 't were,. the mirror up to nature» والتنبيه الىأنه يتوجب على الممثل ــ اذا أراد أن يكون صادقا فى تجسيد شخصيات النص ــ أن يرفع المرآة أمام وجه الطبيعــة لتنعكس صورته فيها ، يبــدو كنصيحة بسيطة ، ولكنها ــ فى جوهرها ــ ليست سهلــة على الفهم ، كما تبدو للوهلة الأولى • فقد توحى البساطة هنا ، بأن المقصود بالمرآة ، هو هذا السطح الزجاجى الذى يعكس كل ما يقع قــدامه ، ونتهندم أمامه كل صباح ، ولا تستنغى عنه المراة ــ بصفة خاصة ــ لا صباحا ولا مساء • وأن المقصود بالطبيعة ، هو الواقع العملى للانسان • فهل كان شكسبير يهدف ــ فعلا ــ الى وجوب انعكاس الواقع المرئى انعكاسا حرفيا ، عندما طرح هذه المقوالة على لسان أميره هملت ؟؟

الحقيقة ، أنه لم يكن يقصد بالمرآة ، هذا السطح الزجاجى اللامع المألوف ، والا كان يطالب بعرض الحيــاة كمــا هى بالضبط ، وعلى نحو مشابه مشابهة حرفية ، لكل الأصول والفروع ، وأدق التفصيلات فيهما ، والا استوجب مجابهته بمثل تلك الأسئلة : ما ضرورة أن ننظر الى الحياة ــ مرة أخرى ــ وهى منعكسة بحذافيرها فى المرآة ؟؟ ما أهمية أن أضع مرآة أمام حقيبة كتبى الموضوعة فوق مكتبى ، ثم أروح أتطلع الى صورتها المنعكســة ؟؟ ثم ، ••• ما قيمــة الذهاب الى المسرح ، اذا كان يعكس الحياة ، كما هى معروفة ؟؟

لابد وأن يكون استخدام « المرآة » ، هو استخدام مجازى ، أو أنه يقصد نوعا غير مألوف من المرايا • انه ـ بلا شك ـ يعنى مرآة (سحرية) خاصة ، لا تعكس ظاهر الحقيبة الخارجى فحسب ، وانما تعكس ـ الى جانب ذلك ـ نوع ما بداخلها من كتب • وعند هذا الافتراض ، يمكن القول بأن القاء نظرة خاطفة على الصورة المنعكسة ، يغنى عن القيام بدرس وتمحيص الشىء الواقعى القائم أمام المرآة • ومن هذا المنطلق ، فان المسرح ـ نصا وعوامل تجسيد ـ لا يقدم ما يرى فى الحياة نفسها فقط ، وانما يقدم أيضا باطنها ، لتكون أكثر وضوحا وجلاء • وهنا ، يمكن أن يحدث ـ بهذا التفسير ـ نوع من التناقض بين وجوب انعكاس ما هو أكثر مما يرى فى الحياة ، ومتطلبات المسرح الفنية التى تحتم تقديم أقل مما هو فى الحياة •

اذن ، لابد وأن تكون هناك خصيصة اشتراطية ضرورية أخرى ، يجب أن تتوافر فى تلك المرآة ، الى جانب خصيصتها فى عكس الظاهر والباطن • أجل ، هى خصيصة الاختيار والاقتصاد ، والتى تحمل الفنان المسرحى الى المجاهدة فى الوصول الى انتقاء شريحة ، أو شظية ملائمة من الحياة ، يأخذ فى اعادة تخليقها ، مع استبعاد الأحداث الزائدة ، واسقاط الشخصيات غير المرتبطة بالخط الرئيسى للموضوع ، والتركيز على الأهم فالمهم • ومن ثم ، تصبح المرآة فى أحسن حالاتها ، عندما تعكس أقل القليل مما لا أهمية له ، فى سبيل افساح المجال ـ بشكل أوضح ـ لما له •

ان الحقيقة فى مجريات الحياة الواقعية ، مخبوءة فى ركام الأحداث ، وزحمة التفصيلات • ولهذا ، يروح معظمنا يجد فى البحث عنها ، ولكن دون جدوى ، وكأننا ـ كما يروى بعض الفلاسفة ـ نبحث عن قطة سوداء ، فى غرفة مظلمة ، ذات ليلة حالكة ، بينما نحن عميانا • وفى تلك الحالة ، يجب ـ كما اشترطنا ـ أن تكون المرآة غير عادية ، حتى تعكس طيات الظلام المتكاثفة ، التى تبتلع فى تلافيفها الكائن الأسود • وانما يجب تصورها مرآة قادرة ، لا على تصوير الهيكل الخارجى للغرفة فحسب ، وانما ـ أيضا ـ على استجلاء معالمها الداخلية • وعندئذ ، يكون فى ذلك مبرر فنى مشروع ، لرفع المرآة أمام وجه الطبيعة الانسانية •

ان الفنان الموهوب ، مزود « بمرآة رادارية » خاصة ، قادرة على أن ترينا الغرفة والقطة أيضا ، مع عدم الاهتمام الكثير باظهار الغرفة ومشتملاتها العديدة ، وانما عليها أن توحى بذلك ، من خلال تركيزها على الهدف الأساسى المطلوب استضاءته • فالالتزام بعرض واقع الحياة عرضا مطابقا ، انما هو ضرب من المغالطة ، لأن جوهر القضية ليس هو

الاجتهاد فى حشد كمية ضخمة من الأحداث ، والزعم بمشابهتها الحرفية للحياة ، وانما هو فى مدى مساعدة المتفرج على استجلاء بعض جوانب الحياة ، وفهم معناها ٠

كما أن بعض المخرجين فى مسارح الوطن العربى ، يبذلون جهدا ومالا كثيرا ، التصنيع شىء ما فوق خشسبة المسرح ، وجعله ـ بشتى الامكانات ـ يحاكى تمام المحاكاة ، حقيقته الموجودة فى الحياة ٠ كأن يقيم أحدهم من الخشب والصفيح المدهون ، شكلا مطابقا لطائرة ـ مثلا ـ فوق الخشبة ، على أمل أن يسعد المتفرجين ، بقدرته على المحاكاة فى حد ذاتها ٠ بينما لم يحضر هؤلاء المتفرجون الى المسرح ، كى يشاهدوا تقليدا ـ متقنا أو غير متقن ـ لجسم طائرة ، والا كان من الأفضل لهم ، أن يزوروا مدارج الطائرات فى أحد الموانىء الجوية ، كى يشاهدوا طائرات حقيقية كاملة ٠ غير أنه من الممكن تبرير تلك المحاكاة ، اذا كان التجسيد غير مستهدف فى حد ذاته ، وانما ليرمى الى تحقيق أمر حيوى آخر ، كتصوير رمز ، أو معنى خاص ، يخفق به قلب انسان مأزوم ، ويحتم التدليل وجود هذه الطائرة المسرحة ، كى يتم الربط بين الرامز والمرموز اليه ٠ وهذا ، ما لا يمكن ادراكه ، عند زيارة الميناء الجوى ، ومشاهدة الطـــائرات ٠

واذا كان على العـرض المسرحى ـ نصـــا مجســدا ـ أن يستبعد التفصيلات غير الضرورية ، ويوحى بما يمكن أن يكون ضروريا منها ، فان المرآة المستخدمة فى ذلك ، لابد وأن تكون مقعرة ، حتى تكون قادرة على لملمة خيوط الضوء المتساقط عليها ، ومركزتها فى بؤرة مضيئة ٠ والأمير هاملت ـ كما يبدو من طبيعته الشخصية ومن مقولته ـ شخصية تأملية ، تتجاوز الحدود الفزيائية ، ولا تشغل بالها بالبسيط منها ،وانما بتلك المرآة المقعرة ، وخصوصيتها فى التركيز والعرض ٠

وهنا نستعيد ـ مرة أخرى ـ قول بومجارتن بأن العالم الذى يخلقه الأدب (والدراما المجسدة ضمنيا) انما هو عالم مختلف ، ولكنه يتصل بالعالم الواقعى عن طريق المشاكلة ، أو المماثلة ٠

بعض المراجع

ـ أرسطو ٠ **كتاب أرسطو فن الشعر** ٠ ترجمة وتقديم وتعليق د٠ ابراهيم حمادة ٠ القاهرة : مكتبة الأنجلو ، ١٩٨٣ ٠

— Fowler, Roger ed. **A Dictionary of Modern Critical Terms.** London : Routledge and Kegan Paul, 1973.

— Hamilton, Clayton. **The Theory fo the Theatre.** New York : Henry Holt and Company, 1910.

من الحصاد العربى

توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى

بعد أن تأصل الفن المسرحى فى مصر ، واكتسب الشرعية الثقافية فى حماية الحس الوطنى بعد الاستقلال ، ظهرت فى ستينيات القرن الحالى دعوات تنادى بالبحث عن قالب مسرحى (غير مستورد) ، يكون نابعا من صميم المسليات التراثية الشعبية ، وقادرا على مخاطبة طبقات الشعب العريضة ، وأداء مضامينها الخاصة ٠

والقـد كانت هذه الدعوات ـ فى بداية الأمر ـ متناثرة ، وخافتة الصوت ، الا أنها برزت ـ فى العقد المذكور ـ سافرة وجهيرة ، ومصوغة نظريا وتطبيقيا ، وان كانت تغالبها الفورة الحماسية القومية ، ويعوزها الدأب الدراسى الجاد ، والنظرة التأملية الموضوعية ٠ ولم يكن أبرز هؤلاء الدعاة من النقاد ، أو المشتغلين بعلوم المسرح،وانما كانا كاتبين مسرحيين مجيدين ، أثارا حول دعوتيهما جدلا شديدا بين النقاد والمهتمين بشئون المسرح ، وهما ـ حسب ظهور دعوة كل منهما ـ الدكتور يوسف ادريس فى مقالاته الثلاثة التى نشرها فى مجلة « الكاتب » عام ١٩٦٤ ، ثم الرائد المسرحى الكبير الأستاذ توفيق الحكيم ، الذى تهمنا هنا مدارسته ٠

المسرح المركز ٠٠٠ أو التشريحى

نشر الأستاذ توفيق الحكيم ـسنة ١٩٦٧ ـ كتابا عنوانه « قالبنا المسرحى » ٠ ويتألف الكتاب من مقدمة قصيرة ، أوجز فيها أسس (نظريته) التى تقترح استحداث شكل مسرحى عربى من خامات محلية ، الى جانب الشكل الأوربى المستخدم حاليا ٠ والملاحظ أن هذه المقدمة ـ بوجه عام ـ تتصف بالعجلة بسبب الافتقار الى النظرة الكلية فى موضوع خطير كهذا ، وبالتفكك بسبب توالى الأفكار دون أن تستكمل مقومات صحتها ، وبالتردد

بسبب قلة حماس الكاتب وايمانه (الموضوعى) بالدعوة التى ينادى بها . وسيدلل كل ذلك على نفسه أثناء العرض والنقاش .

أما بقية الكتاب ، فقد خصصها مؤلفه لتطبيق نظرية القالب ـ الموصى به ـ على مشاهد مأخوذة من افتتاحيات سبع مسرحيات أوربية مترجمة الى اللغة العربية ، على أساس أنها تمثل القالب الأوربى فى عصور ودول مختلفة . وكأنما أريد بهذه التطبيقات ، تأكيد صلاحية النظرية للاستخدام فى كل زمان ومكان .

وخلاصة القضية التى أهمت توفيق الحكيم تجيب على تسائله هذا « هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمى ، وأن نستحدث لنا قالبا ، وشكلا مسرحيا ، مستخدما من داخل أرضنا ، وباطن تراثنا ؟ » ص (١١) .

وبالرغم من أنه اعترف ـ منذ السطور الأولى ـ بصعوبة المهمة تنظيرا وتطبيقا ، وبقلة « الجدوى من الوجهة العملية » فى نظر الكثيرين ، الا انه أخذ يتابع محاولته فى البحث عن عناصر درامية شعبية مصرية فى تراث « الماضى السحيق » ، كى يبنى منها قالبا خاصا (حقيقيا) . ولكى يتصف هذا القالب ـ فى رأيه ـ بالحقيقة ، اشترط فيه : « أن يكون صالحا لأن تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية ».. (ص ١٤) .

وتصنيع هذا القالب من مواد خام محلية ، ثم تصديره الى شتى بلدان العالم للانتفاع به ، لن يلغى ـ فى رأى الحكيم ـ القالب الأوربى ، أو العالمى المعروف ، لأنه ـ بدوره ـ «صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على حد سواء » . (ص ١٤) .

ولاشك أن هذه الدعوة جريئة ، ولم يحاولها ـ على ما يبدو ـ أى كاتب من الهند ، والصين ، أو اليابان ، أو أية دولة من الدول غير الأوربية ، التى تحظى بتراث مسرحى وطنى أصيل ، ولم يتوافر أى نصيب منه لمصر التى لم تعرف المسرح الا منذ عهد قريب . ولم يتنبه قط الى امكانية تنمية بذوره الضعيفة فى المسليات الشعبية ، الا بعد أن أخذ يطمرها التطور الحضارى الحديث ، وفات زمانها ، ولا جدوى على الاطلاق من احيائها .

أما المبرر الفكرى الذى أقام عليه الحكيم رؤيته فى استخدام عناصر تراثية شعبية لصياغة القالب المسرحى المقترح ، فهو أن بعض أصحاب الدعوات الحديثة فى الفن التشكيلى ، أو الموسيقى ، أو حتى الشعرى ، أو

الذهنى ، ينادون باستلهام المنابع البدائية الأولى ، سواء تمثلت فى فنون وأفكار القبائل غير المتحضرة ، أو فى تلقائية الأطفال ، لأن الفن البدائى ــ عند الحكيم ــ « أقرب الى أن يكون فنا سماويا ٠٠٠ ٠٠٠ أى أنه نابع مباشرة من منبع عجيب ، لحيوية دافقة ، وقدرة فى التعبير والخلق مجهولة المصدر » ٠ (ص ١٦) ٠

والآن ، ماهى العناصر الدرامية التراثية الشعبية التى يمكن الاستعانة بها فى تشكيل القالب المسرحى الجديد ، والذى سيكون محلى الصناعة ، وعالمى الاستخدام ، ويناظر القالب الأوربى فى سيطرته واحتكاره للسوق الدرامية ؟؟ لقد حصرها توفيق الحكيم فى هذه العناصر :

١ ــ الحكاواتى (الحاكى ــ الراوى) ٠

٢ ــ المقلداتى (المقلد ــ والمقلدة للأدوار النسوية) ٠

٣ ــ المداح ٠

أما السامر ــ الذى تعلق به يوسف ادريس فى بحثه عن شكل مسرحى ــ فقد استبعده توفيق الحكيم من عناصره التراثية ، بدعوى أنه غير أصيل ، ومشكوك فى نسبه القومى الخالص،لأن ما فيه من مشاهد تمثيلية، انما عرف بعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر ، ويحتمل تأثره بالفنون التمثيلية التى كانت تعرض على ضباط وجنود هذه الحملة ٠

١ ــ الحكواتى : ويعتبر أبرز العناصر التراثية الشعبية المذكورة ٠ وهو ــ أصلا ــ شخص يتجمع حوله الفلاحون ، أو جموع العامة أو الخاصة، يستمعون اليه فى شغف ، وهو ينشد لهم الملاحم الشعبية على الربابة ، كملحمة عنترة بن شداد ، والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذى يزن ٠ واذا كان دور هذا الراوى ــ كما هو معروف عنه ــ مقصورا على رواية الملاحم التقليدية ، فان توفيق الحكيم ينقله الى قالبه المقترح ، ويكل اليه نفس المهمة السردية تقريبا ، وهى اعلام المشاهدين باسم المؤلف ، وعنوان مسرحيته ، مع تقديم تعريف موجز عنها ، تتحدد فيه بدايات القصة المؤداة ، وأمكنتها وأزمنتها ، وأهم أسماء شخصياتها ٠ كما يقوم ــ خلال العرض ــ بنطق الارشادات المسرحية ، ووصف الحركة التمثيلية ، وهو أمر نادر الحدوث ٠ لأن دوره محدود فى أداء النص ــ بشكل عام ــ فقد عهد اليه الحكيم بوظائف أخرى ٠ فيمكنه « أن يكون مدير العرض الذى يراقبه ويوجهه علنا أمامنا ، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذى يساعد المقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملامحها الظاهرة والباطنة ، ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وايماءة تميز احداها عن الأخرى ٠ كما

يمكن التوسع فى عمل الحاكى ، فتحمله مهمة تفسير بعض المعانى والمواقف والأفكار العسيرة،وخاصة فى البيئات الشعبية التى قد تحتاج الى ذلك... كما يمكن أن يساعد المقلد أثناء العرض فى كل ما يحتاج الى وجود شخص آخر » . (ص٢٠و٢١) .

وبهذا ، لن يكون الحكواتى شخصا شعبيا أو دارج الثقافة ، وانما مثقفا ثقافة مسرحية رفيعة ، تمكنه من اخراج الروائع المسرحية العالمية ، والمشاركة فيها على النحو الدقيق المذكور الذى لا يمكن أن يتوافر الا لأستاذ متخصص فى التحليل المسرحى .

٢ ـ المقلداتى : وهو شخص معروف فى بعض الأسمار الشعبية ، بارتجالاته التى يقلد فيها أبناء الشعب من مختلف طبقاته ، تقليدا ساخرا يثير ضحك المشاهدين . ويعتمد هذا التقليد الساخر على محاكاة نبرات الصوت ، والايماءة ، والحركة ، وتعبيرات الوجه ، وايقاع الأداء . ولما لم تكن المرأة عنصرا مقلدا فى الأسمار الشعبية ـ الا فيما ندر ـ فقد أدخل الحكيم العنصر النسوى على قالبه المقترح ، كى يسند اليه أدوار النساء فى المسرحية المؤداة .

ومع أن المقلداتى غير معروف فى التراث الشعبى على نحو شائع وعريض ـ كالحكواتى مثلا ، أو غيره ـ الا أنه سيصبح ـ عند الحكيم ـ جوهر القالب المقترح ، بل عموده وأساسه ، ان لم يكن هو القالب نفسه . فهو (وحده) سيقوم بأداء كل وجميع أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور، مهما بلغ عددهم ، واختلفت أعمارهم ، وتنوعت أبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية . بينما ستقوم المقلداتية (وحدها) بنفس الشىء بالنسبة لكل الأدوار النسوية فى المسرحية ، مهما تعددت وتناقضت وتداخلت .

ومما يزيد هذه التأدية الفردية صعوبة وضنى ، ما يفرضه عليها الحكيم من أسلوب تنفيذى ، وهو أن المقلد غير الممثل . فالممثل ـ فى رأيه ـ « يتقمص الشخصية ، ولكن المقلد عمله عكس التقمص ... فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى فى نفس الوقت ، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها واشاراتها ونبراتها ولازماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها ... كل ذلك مع عدم تقمصها ... فهو داخل فيها ومبتعد عنها فى نفس الوقت » . (ص١٧و١٨) .

وبغض النظر عن شبه استحالة قيام رجل واحد مع امرأة واحدة بأداء كل أدوار العرض ، مهما تعددت وتباينت ، ومهما امتد طول المسرحية ـ الذى يبلغ فى مسرحية « هاملت » لوليم شكسبير ـ مثلا ـ ما يقرب

من أربعة آلاف سطر ـ فان هذا المقلداتى مطالب ـ قبل كل شىء ـ بألا يتقمص الشخصيات الذكورية العديدة التى يؤديها وحده ، بل عليه أن يقلدها فقط ، وأن يحتفظ « طول الوقت بشخصيته الحقيقية » (ص ١٧)٠
وهنا يقع التناقض المربك الذى تستحيل معه المصالحة بين أطرافه الثلاثة: تقمص بالضرورة التقليدية ، تقليد بالمطالبة المحدثة ، وجود ذات المؤلف نفسه للرقابة ٠ فالمعروف فى الألعاب الشعبية ، أن المقلداتى يبذل غاية ما فى وسعه ليتقمص الشخصية التى يؤديهـا ، حتى يبدو (صادقا) و (مقنعا) أمام مشاهديه ٠ فهو عندما يقلد شحاذا ـ مثلا ـ يجتهد فى أن (يكون) هو الشحاذ نفسه ، صوتا ، وحركة ، وايماءة ، وروحا ٠ بل ان الحكيم يؤكد دور هذا المقلداتى فى عملية (التقمص) هذه ، عندما يطالبه بحتمية ابراز « معالم كل شخصية واضحة ، جلية ، مفروزة عن غيرها ، بـكل سـماتها ، واشـاراتها ، ونبراتها ، ولازماتها ، وكوامن مشاعرها » ٠ ولا يمكن أن يتحقق هذا المطلب ، الا بوسيلة (التقمص) ، ولكنه ـ فى نفس الوقت ـ يطالبه بوسيلة أخرى ، هى (التقليد) و (عدم التقمص) ، ومن ثم ، يدخله الى ساحة القالب الأوربى ، وهو معدل فى نظرية برتولد بريخت الملحميـة ٠ فالوظيفة الأساسية للممثل ـ عنـد بريخت ـ هى ألا يصبح الشخصية التى يؤديها على خشبة المسرح ، وانما عليه أن يحتفظ بشخصيته هو ، ثم (يقدم) الشخصية المسرحية تقديما (سرديا) ٠ عليه أن يعرض الشخصية ، معتبرا نفسه (راوية) يقص على المشاهدين وقائع حدثت لبعض الناس فى زمن غابر ٠ وبهذه الطريقة ، يشـعر المتفرج بأن الممثـل هو شخص (يحـكى) ما حدث ، وليس هو الشخصية ذاتها ، بكل أبعادها المعروفة ٠ وهكذا ، يتردد المقلداتى بين مذهبين متناقضين فى التمثيل ـ يمثلهما استانسلافسكى وبريخت ـ وهذا يحتاج الى تدريب شاق وعسير ، لا يتاح الا لقلة من كبار الممثلين ٠ وهنا يصدق قول الحكيم نفسه : « ان المقلد هنا ، يحتاج الى موهبة وبراعة أكثر مما قد يحتاج الممثل » (ص ١٨) ٠ ولا شـك أن توافر هاتين الميزتين ، مطمح مضن ومتعذر المنال ٠ بل ان المقلداتى ـ على هذا النحو المطلوب ـ سيفقد خصائصه الشعبية التلقائية فى الأداء ، ويتوه ـ عند التدريب المفروض ـ فى مذاهب تمثيلية ، هى ـ بالضرورة ـ من خصائص (القالب) الأوربى فى أسمى مراحله ٠

٣ ـ **المداح** : وهو العنصر الثالث الذى التقطه توفيق الحكيـم من أفانين التراث الشعبى ، ولكنه اعتبره عنصرا غير هام فى تشكيل القالب المسرحى المقترح ٠ « ان قالبنـا يقوم أساسا على الحكواتى ، والمقلداتى ، وأحيانا المداح اذا لزم الأمر » ٠ (ص ١٤) ٠ والم يحدث هذا الأمر ، الا

مرة واحدة عند تطبيق النظرية في السبع مسرحيات التى اختارها للتجريب ٠

ولما كان دور المداح ــ على هذه الصورة ــ لاقيمة عملية له ، فقد أهمل الحكيم ــ فى مقدمته النظرية ــ الحديث عنه ، أو حتى التعريف به٠والمعروف أن المداح ، يمثل لونا من ألوان الغناء الشعبى الأصيل ٠ ففى أيام الحصاد ــ بصفة خاصة ــ يتنقل المداح بين القرى والكفور ، ويقوم بالنقر على الدف، وهو يروى للأهالى ــ فى شكل انشادى وترتيلى ــ قصصا منظومة فى اللغة العامية عن معجزات الأنبياء ، وكرامات الأولياء ، وأخبار الصالحين ، لما فى ذلك كله من عبر ومواعظ ٠ ولأن المداح يفتتح أناشيده الروائية ويختمها بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم ، فقد وصف بذلك المسمى ٠

ولقلة شأن المداح فى القالب الجديد ، فقد عهد اليه الحكيم ــ على سبيل الترضية ــ بدور الجوقة فى مسرحية « أجا ممنون » لاسخيلوس ، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب ، على تلك المسرحية ٠ ويعنى هذا شيئا خطيرا ، وهو أن المداح قد تخلى عن وظيفته التراثية المعهودة ، وتقلد وظيفة أخرى مختلفة ، يمكن أن يقوم بها الحكواتى الى جانب تعليقاته المحدودة ٠ فعندما يفقد المداح مهمته الشعبية ــ التى لا يكون شعبيا الا بها ــ لن يصبح عنصرا شعبيا ، مدعوا ــ بصفة رسمية ــ للاشتراك فى تشكيل قالب شعبى صميم ، وانما سيصبح أى فرد ، مادام قد تجرد من مهنته الأصلية التى ولد عليها ، ويتميز بها ٠

★★★

اننا نستخلص من تلك المقدمة النظرية ، أن عناصر تشكيل القالب المقترح ــ كما نص المؤلف نفسه صراحة ــ تتمثل فى ثلاث أشخاص فقط لأداء أية مسرحية على الاطلاق ، وهم : رجلان وامرأة ، أى ــ الحكواتى ، والمقلداتى ، والمقلداتية ٠ أما المداح ، فلا أهمية له ، بل قد يفسد وجوده التركيز المستهدف فى القالب المسرحى العربى ٠ ولكن اذا كان دور الحكواتى ــ فى هذا القالب ــ هو مجرد التقديم والتعليق ، فانه لن يكون بذلك الا الراوية عند بريخت أو غيره من المسرحيين الأوربيين غير التقليديين٠ وبالمثل ، اذا كانت مهمة المقلداتى عدم تقمص الشخصيات العديدة التى يؤديها على التوالى ، فانه ــ بالتقليد وعدم التقمص ــ لا يكاد يتعدى مهمة الممثل فى المسرح الملحمى البريختى ٠ ولما كان دور المداح سرديا ، وثانويا، ونادر الحدوث ، فمن الأجدى اسقاطه ، واسناد دوره الى الحكواتى ٠ ومن هنا ، اذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبى الخالص ، قد ظهرت فى أزياء مستعارة ، بل وملبوسة من قبل ، فأين اذن الخصائص المحلية الصميمة فى القالب العربى المقترح ؟؟

أليس من الأصوب أن نتصارح بصدق ، ونسمى الشخصيات ـ التى جىء بها من التراث الشعبى الذى يكاد يندثر ـ بمسمياتها الحديثة والفعلية الصحيحة ، والتى هى : الراوية ، والممثل الراوية،والممثلة الراوية والمعلق، وهى مسميات أوربية معروفة ومستخدمة فى المسرح الأوربى؟؟بل والعربى أحيانا ؟؟

ان منظرنا المصرى ـ كما هو واضح من ذلك ـ يحوم حول نظرية بريخت فى المسرح الملحمى ، ولكن وهو ـ أى الحكيم ـ مقنع بأقنعة محلية حائلة اللون ، وبخسة القيمة · وهذا التأثير البريختى ، نجده متخفيا مرة أخرى ، فى مطالبة الحكيم جمهور المسرحيات المصبوبة فى قالبه ، بأن يتيقظ ويشارك فى نشاط الخلق أثناء العرض ، وأن يرتفع عن « مستوى الفرجة النائمة » · أليس هذا المطلب نتفة بريختية فى مسألة « التغريب» المشهورة ، وافتراضا مثاليا لوجود متفرجين على درجة ـ ولو وسطى ـ من الوعى الحضارى ؟؟ ·· ان كليهما يتمنى أن يحول الشكل الدرامى الى شكل ملحمى ومسرحى ، بعد أن كانت قصص الملاحم تتحول الى مسرحيات · ولهذا ، يزعم بعض المعلقين القدامى أن اسخيلوس كان يصف تراجيدياته بأنها فتات متساقط من مائدة هوميروس الملحمية · كما يؤكد الحكيم على وجوب مسرحية المسرح ، والاقتداء بالمنظرين الأوربيين المحدثين ، الذين يرفضون فكرة « الايهام بالواقع»فى المسرح ، ويقومون«بتركيب الديكورات فى حضور الجمهور بعد فتح الستارة وأثناء العرض » (ص ١٩) · ولاشك أن مؤلفنا فى نظرته تلك ، يتفق مع بريخت (وغيره من دعاة التخلص من الايهام بالواقع) ، ولكنه (يحـاول) أن يختلف عنه فى الهدف من وراء ذلك · فاذا كان بريخت يرمى من عمليـة التغريب فى النص والتمثيل والاخراج الى يقظـة جمهوره ، واشراكه ـ بوعى ـ فى مناقشـة القضية المطروحة على خشبة المسرح ، وابداء الرأى فيها والعمل على تغيير الواقع المعاش ، فان الحكيم يهدف من الغاء الايهام الى اشراك جمهور قالبه فى عملية الخلق ، « ولو بمتابعة أسرار الخلق ···(و) كيف صنعت_اللعبة»المعروضة (ص ١٩) · ولا يضيف الحكيم بذلك شيئا ذا بال ، لأن المتفرج ـ على أى حال ـ يقوم بالمشاركة الوجدانية والعقلية ، واستيعاب العرض · ويتوقف هذا الاستيعاب على قدرات المتفرج الشعورية والذهنية ، ومعطيات العرض فى المساعدة على تنفيذ الادماج ، أو الفصل ، أو المشاركة · ومن ثم ، كانت العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحى عملية ثقافية معقدة ، يختلف التجاوب الشعورى والذهنى فيها من متفرج لآخر ، ومن مسرحية لأخرى ·

ويصبح الحكيم فى قالبه المقترح أوربيا ـ مرة أخرى ـ حينما ينادى بالاستغناء عن خشبة المسرح التقليدية ، ومهامها المألوفة عند أداء العرض·

اذ يمكن تنفيذه فوق أى حيز محدود من الأرض ، سواء كان داخل الدور أو خارجها • وبالتالى ، لن يحتاج هذا الأداء ــ كما يقول ــ ديكورا ، أو أزياء خصاصة أو اضاءة أو مكيجة ، أو اكسسوارات ، وانما يتم الأداء بملابس اللاعبين العــادية ، سواء كانوا من المحترفين ، أو العمال ، أو الفلاحين • والحكيم ــ فى هذا كله ــ يماشى بعض الحركات المسرحية الحرة فى أوربا وأمريكا ، التى تقدم عروضها المبسطة فى الشوارع والميادين والأفنيــة والجراجات • وانا لنجد صدى هذا التبسيط ــ على سبيل المثال العشوائى ــ فى الســطور الأولى من افتتاحية مسرحية « أنشودة غول لوزيتانيا » اذ ينص مؤلفها بيتر فايس على أن « يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات • أربع منها نسوية ، وثلاثة من الرجال • على أن يكونوا جميعا فى ملابسهم العادية اليومية ، وعلى أن يتم الانتقال من دور الى آخر بأبسط الوســـائل • يكفى شىء واحــد ليتحقق التغيير : غطاء رأس من المنطقة الاستوائية ، علامة صليب ، قبعة أسقف ، عصا ، كيس ••• ألخ ••• ويقوم الممثلون بأداء الشخصية الأوربية ، أو الأفريقية بالتبادل ، بغض النظر عن لون البشرة » •

التطبيق

يعتبر توفيق الحكيم ــ بلا منازع ــ امام مؤلفى الدراما فى بلــدان العالم العربى كله • فلقد أسهم ــ ولايزال يسهم ــ فى اثراء الفكر المسرحى وتطويره ، بما يضعه من مسرحيات ، ويقدمه من آراء حول طبيعــة الفن ومشكلاته • ولهذا ، كان ملزما بتطبيق نظريته الخاصة بالقالب المسرحى العربى المقترح ، على مختارات من النصوص المسرحية • ولكنه بدلا من أن يصب فيه احدى مسرحياته المعروفة ، لجأ الى التجريب فى بعض المسرحيات العالمية الشهيرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قالبه قادر ــ كما قال ــ على استيعاب « آثار الاعلام من اسخيلوس وشكسبير وموليير ، الى ابسن وتشيخوف ، حتى برانديللو ودورينمات » • (ص ١٦) • أما المسرحيات التى اختارها لاجراء تجربته ، فهى : « أجاممنون » لاسخيلوس من ترجمة لويس عوض ، و« هاملت » لشكسبير من ترجمــة خليــل مطــران ، و « دون‌جوان » لموليير من ترجمة أدوار ميخائيل ، و« بيرجنت » لابسن من ترجمة على الراعى ، و« بستــان الكرز » لتشيخوف من ترجمــة سهيل ادريس ، و« ست شخصيات تبحث عن مؤلف»لبرانديللو من ترجمة محمد اسماعيل ، و« هبط الملاك فى بابل » لدورينمات من ترجمة أنيس منصور•

ولم يصب الحكيم ــ بالطبع ــ هذه المسرحيات بكاملها فى قالبه،وانما

قام بصب المشاهد الافتتاحية الأولى من كل مسرحيــة وهى معدلة وكان الحكواتى فى كل تجربة ، يتخيل الجمهور أمامه ، ويتقدم اليهم بملابسه العادية ، ويذكر أسمه الحقيقى ، وعنوان المسرحية ، وأسم مؤلفها،وسطورا قليلة للتعريف بالموضوع المعالج ، ثم يلزم الصمت الى أن تسنح له الفرصة بالتدخل ـ أثناء أداء المقلداتى أو المقلداتية لأدوارهما ـ كى يروى شــيئا قليلا عن طبيعة المكان ، و تحديد الزمان ، أو نوعية الشخصيات المؤداة :

« **الحاكى** : أنا الحكاواتى ٠٠ (يذكر اسمه الحقيقى) أعرض عليكم اليوم لعبة للمؤلف الشاعر اسخيلوس اسمها أجاممنون ٠٠٠ كان ياما كان ياسعد ياأكرام،ملك يدعى أجاممنون على بلد يسمى أرجوس ٠٠٠ ذهب هذا الملك الى حرب طروادة ٠٠٠ ثم عاد منتصرا ٠٠٠ وفى غيبته اتخذت زوجته المسماة كليتمنسترا عشيقا يدعى ايجيست٠٠٠فلما عاد زوجها أجاممنون استقبلته بالترحاب ، ولكنها أضمرت له الشر ٠٠٠ ألخ » (ص ٢٦) ٠

ثم يتقدم المقلداتى ، ويذكر أسمه الحقيقى ، ويعدد أسماء الشخصيات الرجالية التى سيلعب أدوارها (بمفرده) ٠ كما تتقدم المقلداتية ـ بعده ـ وتذكر ـ بدورها ـ اسمها الحقيقى ، وأسمــاء الشخصيات النسوية التى ستؤديها (وحدها) ٠ وقد ورد ذلك فى مسرحية « دون‌جوان » ، هكذا :

« **المقلــد** : أنا المقلــداتى « يذكر أسمه الحقيقى » سأقلــد دون جــوان ، وسجاناريل ، وجسمان ، ودون كارلوس ، ودون ألونس ، ودون لويس، وبييرو ، وتمثال الحاكم ، ومسيو ديمانش التاجر ، ولا رامى السياف ، ثم الشحاذ ، والشيخ ، وحتى الخدم والحشم و ٠٠٠

الحاكى : وايه كمان ؟؟ انت زحمــة قوى ٠٠ كفاية !! وأنت يا حضرة الست ؟

المقلدة : أنا المقلداتية ٠٠٠ « تذكر اسمها الحقيقى » سأقلد دوناالفيرا ، وشارلوت ، وماتيرين ، والفلاحتين ٠٠٠

الحاكى : جميل ٠٠٠ فلنبدأ اللعبة اذن ٠٠٠ ألخ » (ص ٩٧) ٠

ثم تمضى المسرحية،على أساس أن يقوم المقلداتى (وحده) بتشخيص كل أدوار الرجال ، مع المقلداتية التى تقوم (وحدها) أيضــا بأداء كل أدوار النساء ٠ فالمقلداتى يقلد (ولا يمثل) جميع شخصيات المسرحية من الذكور ، وذلك بنطق كل المادة القوليــة الخاصــة بها ، وأداء تعبيراتهاـ الجسمية من حركات وايماءات وسكنات ٠ فاذا كان مسئولا عن أداء حركات

المبارزة ، والصفع ، واللكم ، والتقبيل ، والمساومة ، والجرى ، والغضب، والقهقهة ، والجنون ، والبكاء ، والنوم ، والشخير ، والحرق ، والاغتصاب والصعود ، والصراخ ، والانبطاح ، والتردد وكل أنواع التعبيرات الفزيائية دون الاستعانة بأية أدوات أو أجهزة مسرحية ، فهو مسئول أيضا عن نطق كل المونولوجات ، والريالوجات ، والتجنيبات ، والمحادثات الفردية مهما تشابكت أو تعددت فى المشهد المسرحى الواحد • كما عليه — وهو ينطق كل ذلك — أن يراعى فى كل شخصية — رسمها المؤلف — نوعية اللهجة ، واللكنة ، ودرجات الهمس ، والجهر ، والتركيز ، والايقاع ، والنعومة ، والغلظة ••• الخ • واذا كان هناك مشهد — فى المسرحية — يؤديه عدد من الرجال ، فعلى المقلداتى أن يميز خصائص كل رجل من الناحية البدنية ، والوجدانيــة ، والنزوعية ، والادراكيــة ، وأن يسرد حواراتهم كلها فى تتابع ، ويخص كل متحاور بأسمه عندما يتكلم كل مرة • ولعل المثال التالى — من مسرحية « هاملت » — يصور مهمة المقلد العسيرة عليه ، والمربكة للمشاهدين :

« **الحاكى** : ••• اشرع الآن فى العمل أيها المقلداتى ••• وقلد لنا برناردو وقد أقبل على فرنسيسكو ، ومادار بينهما من حديث •••

المقلد : « مقلدا برناردو مقبلا على زميله » من الزول ؟؟ •• تعرف !!

— لا ••• وانما عليك الرد ••• قف ، وقل من أنت ؟؟

— يحيا الملك !

— أبرناردو ؟؟

— هو بعينه •••

— جئت فى الميعاد بالدقه •••

— سمعت ساعة انتصاف الليل ••• أدرك سريرك يافرنسيسكو•••

— ألف حمد لك على هذه المنة ••البرد قارس••وقلبى فى وحشة•••

— اذهب راشدا ، طاب لك الليل ••• واذا لقيت رفيقى فى العسس هوراسيو ومرسلس فأوصهما بالاسراع فى المجىء ••

— أظنهما بمسمع منى •• هيا وقوفا !! من الرجال ؟؟ ••

الحاكى : هاهما هوراسيو ومرسلس يقدمان •• ويقــولان معلنين •••

المقلد : — (هوراسيو) أصدقاء لهذا البلد •••

ـ (مرسلس) ومن بطانة ملك الدنمرك ٠٠٠

ـ (فرنسيسكو ؛ طاب ليلكم ٠٠٠

ـ (مرسلس) انصرف بسلام ٠٠ من حل محلك ؟؟

ـ (فرنسيسكو) برناردو حل محلى ٠٠ طاب ليلكم ٠٠٠

ـ (مرسلس) ايه برناردو ؟

ـ (برناردو) ماذا تريد ؟؟ أهوراسيو من أرى هناك ؟

ـ (هوراسيو) بضعة صغيرة منه ٠٠ أو بعضه ٠٠

ـ (برناردو) مرحبا هوراسيو ٠٠ مرحبا أيها الجواد مرسلس !!

ـ (مرسلس) وبعد ٠٠٠ أفعاد ذلك الطيف فى هذه الليلة ؟

ـ (برناردو) لم أر شيئا ٠٠

ـ (مرسلس) هوراسيو يقول أن ذلك محض توهم ٠٠٠ ألخ » ٠
(ص ٦٤ ـ ٦٦)

كما يجب على المقلداتية ـ أيضا ـ أن تقوم (وحدها) بكل ذلك ، بالنسبة لأدوار النساء مهما تعددت ، وتنوعت ، بل وتداخلت أيضا ٠ فاذا كان هناك فى النص المسرحى ، مشهد مشاجرة عنيفة بين ثلاث نسوة غاضبات متخاصمات ، ومعهن امرأة رابعة تتكلم فى التليفون لاستدعاء رجال الأمن ، وخامسة تزمجر ساخطة بسبب خطورة المعركة المحتدمة ، وسادسة تعلق على ما يجرى وهى فرحة سعيدة بذلك ٠٠٠ فعلى المقلدة ـ فى قالب الحكيم ـ أن تقوم (وحدها) بتوصيل كل هذه الحوارات والحركات والانفعالات المختلفة فى آن وحد الى المتفرجين،وعليهم أن يتلقوا هذه الصور المركبة المتداخلة المتزامنة ، ويتخيلوها على النحو الصحيح ٠٠٠ وهو أمر مربك ، ومستحيل التحقيق ٠

ان التطبيق ـ بلا ريب ـ هو المعيار الصحيح لتقييم الرؤية التنظيرية، وتحديد أوجه القصور والتميز ٠ فيها ، وخاصة أن كثيرا من النظريات المتعلقة بالدراما ، تبدو صحيحة ومقنعة فى ذاتها ، الا أن أصولها تهتز وتتهافت عند التطبيق العملى ٠ فمثلا ، أصول النظرية الملحمية فى الدراما ـ كما عارضها صاحبها بريخت بأصول النظرية الأرسطية ـ اليست مطبقة فى مسرحياته على نحو كامل ، حتى ليبدو بريخت ـ فى العديد من مواضع تطبيقاته ـ أرسطيا رغم أنفه ، وغير بريختى رغم أنفه أيضا ٠ وعلى هذا ، فان التطبيق ـ الذى قام به الحكيم على النماذج التى اختارها من افتتاحيات

المسرحيات السبعة المنتقاة من التراث العالمي ــ دلل على قصور النظرية ولاجدويتها ، بل وأثبت اساءتها الى بنيان هذه المختارات ، ومعانيها ، وتجريدها من الطقس الدرامي السحري الذى لا تصبح ذاتها الا به • فليس من المعقول ــ أو المقبول ــ أن نتصور شخصا واحدا ــ مهما تسامت قدراته ــ أن يمثل ــ بشكل مقنع وصحيح ــ أدوار سبع وعشرين شخصية رجالية فى مسرحية واحدة ، كمسرحية « هاملت » ، بالاضافة الى أدوار الحرس ، والأتباع ، ورغم اختلاف أعمار كل هؤلاء ، وأبعادهم الجسمية ،والاجتماعية، والنفسية (؟؟) • ولا أن تقوم ممثلة واحدة ــ مهما بلغت مهارتها ــ بأداء أدوار خمس عشرة امرأة فى مسرحية واحدة كمسرحية « مشهد من الشارع» لالمر رايس ، مثلا (؟؟) • وليس من المعتاد ــ أيضا ان يحفظ ممثل وممثلة ــ عن ظهر قلب ــ النصوص المسرحية المقدمة كلها،حتى ولو استغرق النص الواحد ما يزيد على مئتى صفحة ، كنص مسرحية « فاصل غريب » ليوجين أونيل ، مثلا (؟؟) • وليس من المقبول كذلك ، أن يبقى ممثل وممثلة أمام جمهور المتفرجين طوال ثلاث أو أربع ساعات ، يؤديان خلالها مسرحية تراجيدية عالمية طويلة ذات حبكات ثانوية ، ومونولوجات ، وديالوجات متتابعة أو متزامنة • أو يؤديان مسرحية كوميدية متعددة الشخصيات والمواقف والأجواء ، كمسرحية « قيصر وكليوباترا » لبرنارد شو ، مثلا •

قد تكون التأدية الفردية جائزة ومقبولة بالنسبة للحكواتى ، اذا كان يقوم بانشاد ملحمة ، لأن قالبها الروائي ــ وهو جوهر التفريق ــ يختلف عن قالب الدراما التجسيدى • فالملحمة صياغة سمعية ، تتوافر فيها عناصر القصة المشوقة ، بما فيها من أحداث مسلسلة ، ووصف ، وتفسير ، وتكرار ، وتأكيد ، وتنغيم ، وتبسيط عفوى ، وكل ما يتيح لجمهور العامة فرصة المتابعة السمعية ، والتصور ، واستعادة المسموع ، بل وحفظه ، ومعايشته ، لأن الملحمة الشعبية هى الانعكاس الصادق للوجدان الجماعى العربى ، والنبض الأصيل الموروث عن أجيال سالفة • أما المسرحيات العالمية ــ بالنسبة لهذا الوجدان ــ فستبقى دائما غريبة عليه، بل وشاذة ومستبهمة ، لأنها وافدة من عوالم أجنبية ، قد تكون انجليزية، أو فرنسية ، أو ألمانية ، أو هندية ،

وقد يكون المقلداتى ــ فى القالب المسرحى المقترح ــ نابغة فى أدائه ، وفوق مستوى البشر ، الا أن انتقاله المستمر ــ بين عديد الشخصيات التى يقلدها وهى محكومة بأصول قالب درامى يعتمد على الحوار المتبادل ، والتركيز ، والتحبيك ــ سيربك المتفرج ، ولن يمكنه ــ أبدا ــ من التعرف على ملامح كل شخصية على حدة كما صورها بالحوار ، ولا من متابعتها فى حالاتها المتقلبة • كما أن هذا الانتقال لن يمكن هذا المتفرج من لملمة

الخيوط التى تربط بين الأحداث ، ولا من استيعاب العمل الفنى ككل مركب من أجزاء يسودها مناخ عام ، وروابط انفعالية متغيرة ومتزامنة . ولاشك أن العجز عن الادراك منذ البداية ، سيصيب المتفرج — حتما — بالملل ، والاحباط ، والرفض ، مهما افترضنا أنه متفرج استثنائى،أوتى حظا كبيرا من القدرة على الاستيعاب ، لا تتوافر الا لمثقف درس النص تماما قبل المشاهدة . فالحكيم — مثلا — يجرى بعض التعديلات على موقف من مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ، ويضعه فى تطبيقاته على النحو التالى :

الحاكى : عندئذ يدخل المسرح وقد وضع قبعة على رأسه ، وبعد أن يعبر القاعة يعلن الى المدير وصول ست شخصيات ، ويتقدم هؤلاء الأشخاص فى القاعة ، وهم ينظرون حولهم وتبدو عليهم الحيرة والارتباك ...

المقلد : (البواب) معذرة ياسيدى المدير ! ..

— (المدير) ماذا أيضا ؟؟

— (البواب) بعض الناس يسألون عنك ياسيدى ...

— (المدير) ولكننا فى التجربة الآن ! .. وأنت تعلم جيدا أنه غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية .. « يوجه كلامه بعيدا» من أنتم أيها السادة وماذا تريدون ؟

— (الأب وهو أحد الأشخاص الستة) نحن ياسيدى ...

..نحن نبحث عن مؤلف ...ألخ » . (ص ١٦٨) .

من هذه السطور القليلة ، يطالب الحكيم الفلاح المصرى الأمى — وهو يشاهد المسرحية المذكورة فى ساحة الجرن — أو من العامل البسيط فى فناء المصنع ، أن يتصور عشر شخصيات — على الأقل — ماثلة أمامه ، وهى : بعض الممثلين والممثلات يتحاورون مع مدير المسرح ، الذى يفاجئه البواب بالدخول مع الشخصيات الست التى تبحث عن المؤلف . وعلى المقلد — فى نفس هذه السطور المحدودة — أن يؤدى أدوار المدير والبواب والأب على التتابع . ولا يمكن — من هذا الحوار ، وهذا الأداء الفردى — أن تتحقق فى خيال المتفرج صورة صحيحة لعلاقات هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات ، لسبب بدهى وبسيط وهو أنها خلقت أصلا كى توضع (جماعيا) فوق خشبة المسرح ، وأن ترى خصائصها الفردية وتحس روابطها الانفعالية . ولو كان الحكيم قد صب مسرحيته الشهيرة « أهل الكهف » فى قالبه المقترح ، ونفذت عمليا فى صالة بمنزله ، وشاهدها

أصدقاؤه وخدمه ، لهالته النتيجة ، وأصيب بضيق شديد ، لضمور الرقعة الدرامية ، واستبهام أفكار المسرحية لا على الذين لم يقرؤها من قبل فحسب ، وانما أيضا على العارفين بها ، بعد أن أصبحت ـ بالنسبة لهم ـ نصا مضغوطا ، باهت الملامح ، يتنفس بصعوبة شديدة فى قالب فولاذى ضيق ٠لا شيء ـ مرة أخرى ـ الا لأن النص المسرحى اله عالمه الخاص الذى لا تتحقق ذاته كاملة ، الا بتجسيده فى فراغ المكان والزمان ، واعاشته فى اطار عصره ، ولا يمكن أن يحقق ذلك ممثلان أثنان لكل أدوار الرجال والنساء ٠ بل ان قراءة النص المسرحى قراءة متأنية للتعرف على طبيعة الشخصيات والأحداث ومناخها العام ، لا تغنى عن خشبة المسرح التى تتجسد فوقها الشخصيات والأحداث فى بيئاتها المادية والنفسية ، لأن خيال القارىء ـ مهما كان حساسا ومنطلقا ـ لن يستطيع أن يخلق لنفسه عالما مسرحيا متكاملا ، يلم فيه بكل دقائق الحياة المتحركة التى يحققها المسرح بامكاناته المادية ، وجهود (مجموعة) من الممثلين والفنيين المختلفين والمتكاملين ٠

كما أن هذا القالب المقترح ـ الذى يجرد المسرحية من وعائها النفسى والجمالى ـ تعجز حيلته ويفتضح قصوره ، اذا ما تعرض للمسرحيات ذات الطبيعة الايحائية ، أو التركيبة الخاصة التى يستحيل عليها الاذعان لعملية حشرها وكبسها فى أداء فردين اثنين ، أو حتى ثلاثة ، مثل المسرحيات النفسية ، أو اللا معقولة ، أو الرمزية ، أو التعبيرية ٠ فالمسرحية التعبيرية ـ مثلا ـ تهدف الى تجسيد مكنونات العقل الباطن ، فتستعين ـ فى ذالك ـ بمناظر متعددة ، ولغة مقتضبة ، وتلغرافية ، ومفككة ، وسريعة ، وشاعرية ، ويحتاج تجسيدها الى أداء تمثيلى متسرع ، وايقاعات موسيقية ، وصوتية رمزية ، مع استخدام الأقنعة ، والملابس الغريبة ، والاضاءات الملونة ، وكل مامن شأنه أن يهيىء المناخ لظهور الأشباح ، وأطياف الوحوش ، ويحرك الخيال ، ويكشف عن لا شعور الانسان ٠

ولا يعجز هذا القالب المقترح عن نقل الجو الانفعالى العام ـ أو نقل رؤية شكسبير المعقدة فى مسرحية « مكبث » ، أو « هاملت » ، أو « الملك لير» ـ فحسب ، وانما يتمخض عند التطبيق ، عن عديد من المشكلات التى أشرنا الى بعضها من قبل ، مثل مشكلة أداء حوارات الشخصيات المتزامنة ، واستحالة الممثل الواحد ـ المقلداتى ـ عن أن يوصل توصيلا صحيحا خصائص العدد الكبير من الشخصيات فى المسرحية الواحدة ، مثلما نجده فى مسرحية « هبط الملاك فى بابل »،وهو يزمع تقليد خمس عشرة شخصية من الرجال ، الى جانب الوحدات الجماعية :

« أنا المقلداتى ، سأقلد الملك ، والشحاذ ، والملاك »

ونمرود ملك بابل السابق ، ورئيس الوزراء ، وكبير الكهنة ، وقائد الجيوش ، ورجل البوليس ، والمليونير ، وتاجر النبيذ وتاجر لبن الخمير ، وأحد الطهاة ، وجندى أول ، وجندى ثان، وجندى ثالث ، وعدد من الشعراء ، والجماهير » • (ص٢٧٣)•

كما يعجز ـ القالب ـ عن تصوير المشاهد المركبة ، كالمشهد الثانى من الفصل الثانى فى مسرحيـــة « هاملت » حيث المسرح داخل المسرح ، والشخصيات العديدة المشحونة بانفعالات التوتر والتوجس ، أو تصوير مسرحيات تشيخوف ذات الأفعال غير المباشرة ، والميلودرامية الخفيـــة ، والتوترات الحادة المستخفية ، أو مسرحيات ميترلنك ذات الأحداث المفككة، والشخصيات التى تتحرك كالدمى ، ولا تفهم أفعالها أو دوافعها الكامنة خلفها ، وتسيطر عليها الأحاسيس الداخلية ، وأجواء الغموض والأساطير•

وهناك دليل مادى آخر على عدم صلاحية القالب المقترح للاستخدام، وهو أن المؤلف نفسه ، لم يحاول ـ خلال هذه السنوات الطويلة الماضية ـ أن يصب فيه أية مسرحية له ، ويدفع بها الى الحكواتية ، والمقلداتيـــة ، والمداحين فى ريف مصر (الحديثة) ، « كى يحققوا الأمل الذى طالما تمناه الجميع فى كل مكان ، وهو : (شعبية الثقافة العليا) ، أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب ، وآثار الفن العالمى الكبرى » (ص ١٧)• كمـــا لم يجرؤ أى مخرج ، أو ممثل ، أو كاتب فى مصر ـ أو فى أى قطر عربى (وبالطبع ولا فى أى قطر أجنبى) ـ على صب أية مسرحية ـ معروفة أو مجهولة ـ فى هذا القالب الزنزانى الضيق ـ رغم شدة حاجة فرق الأقاليم ـ بصفة خاصة ـ الى نصوص مسرحية ، لاتحتاج الى عدد كبير من الممثلين ، ولا الى ديكورات ، أو مسارح مجهزة بالوسائل التقليدية •

لقد كتب أرثر ميللر مسرحيته المعروفة « موت بائع متجول » ، كى يؤديها ثمانية ممثلين ، وخمس ممثلات،على أن تنتقل الأحداث والشخصيات بين عالم الحاضر ، وعالم الماضى ، أى فترة الشيخوخة البائســـة ، وفترة الشباب المفعمة بالأمل • ماذا يحدث له ، لو علم أن حكواتيا ، ومقلداتيا، ومقلداتية سيقومون ثلاثتهم ـ بملابسهم اليومية المعتادة ، وفوق أرض عارية من أى عنصر مسرحى ـ بأداء أدوار كل هذه الشخصيات المتنوعة ، والتى تعيش مرة فى الذهن ، حيث عام ١٩٢٨ ، وأخرى فى الواقع ، حيث عام ١٩٤٢ ؟؟ •• حتما سيصاب بالذعر الشديد خوفا على عمله من التلف البنائى ، والمحل الفكرى ، أو ـ ربما ـ بالاعجاب الخرافى الساحق •

ان غاية القالب المقترح ولبابه ، هو ـ فى بساطة ـ اختصار عدد الممثلين والممثلات (مهمـــا بلغ) فى أى نص مسرحى معروف ، الى ثلاثة

فقط ، أو أربعة فى الحالات النادرة جدا٠على أن يكونوا قادرين ــ بلا خشبة مسرح ، أو ديكورات ، أو أزياء خاصة ، أو مكيجة ، أو مؤثرات صوتية وضوئية ــ على عرض هذا النص فى صيغة أدائية تكون أقرب الى السرد منها الى التمثيل المعتاد ــ أمام ، أو وسط أى تجمع بشرى ٠ ولهذا (التقشف الشديد) ، يسمى توفيق الحكيم مسرحه بـ« المسرح المركز » ، ولكنه يعاود تسميته بأسم مناقض وخاطىء تماما ، حين يطلق عليه «المسرح التشريحى » ، لأنه ــ فى رأيه ــ يقوم على التركيز التشريحى للشخصيات٠ ولاشك أن المسرح لايعد مشرحا ، اذا ضغطت عناصره الأساسية والفرعية ، وحذفت كل خلفياته الجماليــة ، وعاش بنصف حياة دراميــة ، وأخرى سردية ٠ أما لماذا يكون هؤلاء المؤدون الأربعة ــ الحكواتى ، والمقلداتى ، والمقلداتية ، والمداح ــ من العناصر الشعبية الغنائية والملهوية البدائية ، والتى فى سبيلها الى الانقراض بسبب زحف وتغلغل وســائل الامتاع والتثقيف الحديثة فى الثقافات القديمة بالعالم الثالث ، ولا يكون هؤلاء المؤدون من عناصر أخرى ، مثقفة ومدربة حتى تكون قادرة على أداء هذا العرض الذى يتطلب قدرات أدائية مثالية ؟؟ ٠٠٠ فلن نجد على ذلك ردا، الا أن تسقط الصفة الشعبية عن تلك العناصر التقليدية ، التى لا نظير لها فى العالم الغربى المعاصر ، والذى نفترض أنه سيقوم باستيراد القالب المقترح لاستغلاله ٠

حاشية على الموضوع

الملاحظ ــ من الواقع النظرى والعملى هنا ــ أن القالب العربى الذى يقترح الحكيم تركيبه من عناصر شعبية مصرية ، قالب للأداء المسرحى فقط، وليس للتأليف على منواله ٠ فهو نفسه الم يمارس فيه ابداعا عمليا ، ولم يتصور احتمال انجذاب صمويل بيكيت اليه ،أو بيتر فايس،أو دورينمات، أو تنيسى وليمز ، أو هارولد بنتر ، أو سعد وهبه ، أو الفريد فرج ، أو حتى هو ذاته ، كى يؤلفوا مسرحيات جديدة ، طبقا لمنهج مبتدع فى التأليف الدرامى ،وانما هدفت الدعوة ــ حسبما يبدو من التطبيقات بصفة أساسية ــ الى صب أية مسرحية جاهزة التأليف فى هذا القالب ٠ كذلك تردد هذا المعنى أكثر من مرة أثنــاء التنظير : « كمـــا أنه يجب لكى يسمى قالبــا حقيقيا أن يكون صالحا لأن تصب فيه كل المسرحيات ، على اختلاف أنواعها، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية » ٠ (ص ١٤) ٠ وفى استطاعة هذا القالب « أن يحمل آثار الأعلام من اسخيلوس وشكسبير وموليير ، الى ابسن وتشيخوف حتى برانديللو ودورنمـــات » ٠ (ص ١٦) ٠ الا أن

توفيق الحكيم قد ناقض ذلك ، حين أشار اشارة غامضة ، يمكن أن يستدل منها على امكانية (التأليف) فى القالب العربى ، حين قال : «وكما نصب نحن ــ منذ القرن الماضى ــ فكرنا وموضوعنا فى الشكل أو القالب الأوربى أو العالمى ، فان الشرط الأساسى لما يمكن أن نسميه قالبنا العربى هو أن يستطيع الأوربيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلفى العالم أن يصبوا فى قالبنا العربى أفكارهم وموضوعاتهم » • (ص ١٤) •

ولاريب أن جوهر (التنظير) ، وجميع التطبيقات العملية لاينفيان هذا الادعاء المظنون فحسب ، وانمـا يؤكدان بما لايدع مجالا للشك أن التأليف المباشر فى القالب المقترح ضرب من المستحيل • فاذا ما تصورنا ــ مثلا ــ أن الشـاعر المسرحى ماكسويل أنـدرسون قـد مزق مسرحيته « اليزابيث ملكة » ، كى يعيد تأليفها (شعرا) فى القالب العربى ، فان عليه أن يتخيل الأحداث التاريخية والمبتكرة ، ومسار الحبكة الرئيسية وفروعها ، وجميع طبائع وكلام وتحركات ثمان وعشرين شخصية بالاضافة الى الحراس • وهذه الشخصيات تتنوع أعمارها على النحو التالى : اثنتان وعشرون شخصية رجالية ، أربع منها ما بين العشرين والثلاثين ، وثمان ما بين الثلاثين والخمسين ، وثلاث ما بين الخامسة ــ والثلاثين والأربعين ، وثلاث ما بين الخامسة ــ والستين والسبعين ، وواحدة فى الثمانين • أما الشخصيات النسوية فستة الى جانب وصيفة ، وأعمارهن : ثلاث منهن ما بين السادسة عشرة والعشرين ، وواحدة ما بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ، وواحـدة تبلغ الثمانية والستين • هذا ، الى جانب الأماكن والأزمنة المتعددة • اذا ما تم للمؤلف تصور كل ذلك فى خياله ، فعليه أن يصبه فى القالب العربى ، فيجعل الحكواتى للرواية والشرح ، والمقلداتى لتأدية أدوار اثنين وعشرين شخصية رجالية ، والمقلداتية لأداء أدوار النساء السبعة • واذا ما وقعت المعجزة ، وتم للشاعر الأمريكى المستعرب تأليف مسرحيته فى الأسلوب المقترح ، فلن تكون أبدا مسرحيته المعروفة بهذا الأسم ، وانما كيس شكلى معبأ بزحمة من الشخصيات المتداخلة،والحوارات المعقدة ، التى تعيش فى غيبوبة من الغموض واللبس ، وعندئذ لايصلح هذا الكيس الممسرح للعرض على الجمهور • فاذا ما استبعدنا (احتمالية) الدعوة الى التأليف المباشر فى القالب العربى ، فان الوجه الآخر لاستغلاله ينحصر فى عملية صب المسرحيات الجاهزة فيه ، لاعادة قولبتها • وهذا يعنى ــ فى بساطة ــ أنه يتحتم على أى مؤلف ــ فى الشرق ، أو الغرب ــ يود الالتجاء الى هذا القالب المقترح ، أن يبدع نصه الدرامى ــ أولا وقبل كل شىء ــ طبقا لأصول القالب الأوربى ومقتضياته ، ثم يقوم ــ هو أو غيره ــ بصب النص المبدع فى القالب العربى • وهذه الحقيقة الواضحة ،

تجرد القالب العربى المزعوم من خصائص القالبيـة وجوهرياتها ، التى تميز القالب الأوربى المعروف ، ومن ثم يصبح القالب المدعى مجرد صيغة حديدية ضاغطة ، الهدف الوحيد منها هو تصغير حجم النصوص المسرحية، واختزال جماليتها الى أدنى حد ممكن ، مع أنها تولد فى القالب الأوربى مكتملة المقومات كجنس درامى يعيش فى عالمه الخاص الذى لا يتكرر بذاته فى أى نصوص أخرى ٠

ولقد صدق توفيق الحكيم ، وهو يختم مقدمته النظرية القصيرة ، بفقرة يتراجع فيها بلباقة الى صف القالب الأوربى ويقول : « على أنى بعد ذلك . أريـد أن أنبه بوضوح الى أنه ليس معنى المنـاداة بهذا القـالب الانصراف عن القـالب العـالمى المعروف ، وما يسير فيه من اتجـاهات وتطـورات ٠٠٠ بل عـلى النقيض ، فانى الى جـانب ذلك أنادى أيضـا بالاحتفاظ ـ فى نفس الوقت ـ بالخط الذى سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحى العالمى ، حتى لا ننفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع خطواته وتطوراته » ٠ ولقد صدق ٠

حتمية الثورة فى مسرح
سعد الدين وهبة

أ ـ مسرحية « الأستاذ »

ب ـ مسرحية « السبنسة »

أ ــ مسرحية الأستاذ

« ان الحقيقة تخجل الشيطان نفسه » .

وليم شكسبير

ان القيام برحلة سياحية سريعة فى أعمال الأستاذ سعد الدين وهبة، تؤكد ــ بلا عناء كبير ــ أن أرضيته الأساسية التى يقف عليها ــ كمؤلف ــ واقعية من حيث الأسلوب ، وسياسية من حيث الفكر . وهاتان الركيزتان اللتان ينهض عليهما معماره المسرحى ، يجب أن يبقيا مدخل تفسيره وتحليله .

وابتداء من مسرحية « المحروسة » ، ومرورا بأهم مسرحياته : ــ « السبنسة » ، و « كوبرى الناموس » ، و « بير السلم » ، و « السامير »، و « الأستاذ » ، و « سبع سواقى » ، و « يا سلام سلم » ، و « اصطبل عنتر » ، و « رأس العش » ، و « سهرة مع الحكومة » ، و « سيادة المحافظ ع الهوى » ... ألخ ــ يجد الدارس ، أن الثيمات الأساسية اجتماعية فى تركيباتها الشكلية ، بينما تمتد على أبعاد مختلفة من أعماقها ، أعصاب سياسية قوية . وهذه « الواقعية » « السياسية » معالجة علاجا مسرحيا فنيا ، يذكرنا بمسرح برنارد شو : السياسى المناور ، والناقد الساخر ، والفنان الهادف .

ولهذا يضطر سعد وهبة ــ حين يحزبه الأمر ــ الى أن يحمى سياسيته من المصادرة ، باللجوء الى ستار حدوتة تاريخية ، يتخفى فى ماضيها ، كما فى « ياسلام سلم » ، أو الى فرض رمزى كما فى« بير السلم » ، أو الى الخروج المفتعل من الحيز الزمنى القائم الى التهويم ، كما فى « الأستاذ»، ولكن سرعان ما ينشع المخبوء وتتسرب ذرات نسغه الى سطح الحاضر المعاش . حيث يأخذ المتفرجون فى التفاعل واسقاط همومهم . ورؤية مؤلفنا تلك ، تعبر عن موقف ملتزم ، لا يتعصب لأيدولوجية معينة تفرض فكرها ، وتجعله واحدى النظرة ، وانما لقضايا مجتمعية رئيسية ، تهم الجماهير . وهذه القضايا الاجتماعية متجددة ، بسبب ارتباطها العضوى بتتابع مراحلها الزمنية ، ولكنها ــ فى نفس الوقت ــ تتكرر مع الزمن

فى صورة أو فى أخرى · ومن ثم ، كان أدب سعد الدين وهبة تاريخى صادق ، ويتعدى الزمان والمكان ، ولكنه أشبه بالمرآة المقعرة تعكس قبح الواقع فى صورة مؤلمة ، وان أثارت الضحك والتفكه ·

وفى السنوات الأولى التى أعقبت نكسة ١٩٦٧ ، نفر سعد الدين وهبة مع النافرين ، وكتب عددا من مسرحيات الاحتجاج والمعارضة ، ندد فيها بأجهزة الحكم الفاسدة التى نجحت فى تحقيق الكارثة بشكل مثالى · ولهذا ، لم يصرح ــ رقابيا ــ الا بعرض مسرحيته « الحيطة بتتكلم » ، بينما امتنع الاخراج عن مسرحية «سبع سواقى» ، وظلت الرقابة تحاصر مسرحية « الأستاذ » التى وضعها عام ١٩٦٩ ، الى أن عرضها المسرح القومى فى أوائل العام الحالى (١٩٨١) · ولا تزال هناك فى أدراج المؤلف مسرحيات أخرى غاضبة فى سخرية ، تبادل الرقابة تربصها خوفا من المصادرة ، كما هو حادث لمسرحية « اصطبل عنتر ــ ١٩٧٢ » ·

القضية

تنفرج الستارة عن « الأستاذ » ، وهو فى حجرة مكتبه يفكر حائرا فى كيفية اجراء عملية جراحية لرجل مصدوم ، وقع فى غيبوبة تامة · وأزمة الحيرة التى يعانى منها الأستاذ هو الاختيار الصعب الذى يواجهه ، لانقاذ حياة الرجل : اما أن يقطع أعصاب أذنيه فيتحول الى أصم ، ولكنه قادر على الكلام ، واما أن يقطع أعصاب لسانه فيصاب بالبكم ، ولكنه قادر على السماع · وليست المفاضلة بين طرفى هذا المأزق ستكون الجدل الذى تنشغل به ثيمة المسرحية،وانما تشريح أزمة الارتباط بين الناس وحاكميهم، عندما تتعطل عند طرف منهما احدى وسيلتى الاستقبال والارسال ·

والأستاذ ــ هنــا ــ لاينتحل أسما معينــا ، ولكنه ــ كشخصيات المسرحيات التعبيرية ــ لايتسمى ، وانما يتخذ صفة لأن التعبير عن العام يفضل عدم الاستعانة بشخصيات فردية ذات كيان محدد · أما وظيفة هذا الأستاذ ، فقد تشير ــ فى الظاهر ــ الى أنه جراح ، وكيميائى ، ولكن على المستوى المستور ، قد يكون رجلا مفكرا ، أو سياسيا داهية ، أو خبيرا فى الثورات ، أو لربما كان هذا كله ·

ولأن الناس درجوا على القول بأن التاريخ يعيد نفسه ــ وذلك عندما لا يرعوى أندادهم بعظات الماضى ، ويظنون أنهم بأحداثهم جدد على تجارب التاريخ ــ يقرر الأستاذ أن يلجأ الى صفحات الماضى ، عله يجد موقفا مماثلا يستهديه الحل · هل الأفضل أن يسمع الانســان ويكون أبكم كالحيوان

الأعجمى ، وعندئذ يسجن نفسه فى قلعة معنوية قاسية ، لا يستطيع فيها أن يعبر عن أفكاره ومشاعره ، أم الأفضل أن يتكلم ويثرثر ويفصح عن أدق خلجات قلبه ، وأخطر ما يثمره عقله من أفكار ، ولكن لا يسمعه أحد، ولا هو يسمع أحدا ، وكأنه يلغو • وحده بصوت عال فى صحراء ؟؟ ومع أن القضية تبدو غريبــة ، الا أن تفصيلاتها موجودة بشكل تكرارى فى فترات تاريخية مختلفة ـ ، بل انها تمارس ـ على مستوى الماضى البعيد والقريب ـ بالارادة الشخصية ، وتحت ظروف تاريخية معينة • فلو فتحنا نوافذ المسرحية ، وأطللنا على ماوراء شخصياتها الظلية من حقائق ، لوجدنا أناسا منخرسين فعلا بينما هم يسمعون ، وآخرين يتكلمون ، ويشتمون ، ويحتجون ، ويعدون ، ويتوعدون ولكن لا تأثير ألبتــة لما يتفوهون به ، لأنهم هم أنفسهم لا يسمعون ، وبالتالى لا يدرك غيرهم ما يقولون • اذن، لا قيمة لحاسة السمع وحدها ، ولا لحاسة الكلام وحدها ، لأنهما وسيلتان متكاملتان ، لاغنى عنهما معا للانسان الاجتماعى بوجه عام • أما بالنسبة للانسان الحضــارى ، فهمــا جوهر وجوده الديمقراطى ، اذ بهما يجرى حواره مع غيره ، فينطق بما يعتقد ويجد غيره يسمعه ، بل وعليه هو أيضا أن يسمع الى ما يجب أن ينطق به هذا الغير • وبتلك الغيرية المتبادلة ، تصبح دورة الاتصال ، وينضج وعى الانسان بأسباب تحضره ورقيه • أما اذا تقطعت خيوط الاتصال بالمجتمع ، فانه يتفتت الى وحدات فردية ، كل منها (رقم) يتكلم لغة خاصة لا يفهمها غيره ، وهو ما ضد طبيعة الانسان نفسه ، بل وضد روحه القومية ، وطموحاته العالمية والمستقبلية • وهذه الحالة ـ أو ما يشبهها ـ أصابت الشعب المصرى عقب هزيمة يونية ، وهى حالة من التحلل وفقــدان الذات ، تصيب الأمم عنــد وقوع الكوارث ، والأزمات الشديدة ، التى تذهل كل مرضعة عما أرضعت •

البناء المسرحى

وبينما يقلب الأستاذ فى صفحات التاريخ بحثا عن مشكلة مشابهة لمشكلته ، يفاجأ بأنها قديمة جدا ومكرورة ، بل ويعود أصلها ـ كما يتهكم المؤلف ـ الى العصر القشى ، السابق على العصر الحجرى • اذ يقتحم عليــه خلوته ، ثلاثة من الحراس الأشداء الغرباء ، ويسوقونه قسرا الى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد ، كى يعالج شعب بلدة سومر التى تقع بين النهرين •وقد تكون سومر هذه هى مصر سنة ٦٧ ، أو أية أمة أخرى ، فى أى ظرف تاريخى مماثل •

وهذا المشهد الافتتاحى ـ الذى ستعقبه ثلاثة فصول ـ جذب الانتباه

الى توعية المشكلة الرئيسية المعالجة فى المسرحية ، ولكنه ـ فى نفس الوقت ـ سينقلها من عالم الواقع كقضية فردية ، الى عالم الخيال ـ باسم التاريخ ـ كقضية جماعية مستعصية ٠

فمنذ عامين (١٩٦٧ ـ ١٩٦٩) استيقظ شعب هذه المدينة ـ ذات صباح ـ واكتشف أن أفراده جميعا ، مصابون بالصمم ، ولكنهم يتكلمون ٠ أما سبب هذا الصمم الوبائى الذى دهم المدينة ، فقد تعددت فيه الأقوال ٠ فقد قيل بأن سببه غضب الآلهة ، لأن المدينة عاصية وضالة وقيل بأن زلزالا عنيفا هز المدينة هزا عنيفا فأفقد الناس أسماعهم، كما قيل بأن رعدا شديدا دوى دويا هائلا هو الذى أحدث ذلك ٠ « قالوا حاجات كتيرة ٠ ٠انما الحقيقة ايه ماحدش عارف » ٠ وهنا تخلص سعد وهبه ـ مؤقتا ـ من التصريح بالسبب الحقيقى ، وهو الانهيار السياسى ، والفساد الاجتماعى ، ومصادرة الحريات ، بالادعاءات الكاذبة ٠

ولاشك أن حال المدينة كان سيصبح أكثر تعاسة وفوضوية ، لو لم تنقذ الظروف وحدها ستة من أفراد الشعب من الابتلاء بالطرش وهؤلاء الستة المنبوذون اجتماعيا كانوا خارج المدينة عندما نزلت بها الكارثة ، ولكنهم حين عادوا ، واكتشفوا الحقيقة المفزعة ، وزعوا على أنفسهم مهام تصريف الحكم ٠ ولم يكن تولى مثل هذه المهام بالنسبة لهؤلاء الصعاليك ، الا ضربا من استحالة صعود الجمل فى النخلة ٠

والمفارقة القاسية بين مهن هؤلاء الستة السابقة ، ومراكزهم الحالية ، ليست الا نصلا مسنونا يغرسه المؤلف ـ كالمنتقم المغيظ ـ فى عنق المفارقات الصارخة التى تقع فى شئون السياسة والحكم فى أشد فتراته اختلالا وتحللا ٠ ولا شيء أقسى حدة من الكوميديا للانتقام من التناقضات ٠

وهذه الشخصيات الستة ، تتألف من ثلاثة رئيسية أو أسطوات ، وثلاثة أخرى ثانوية ، أو صبيان : فالشخصية الأولى راقصة بطن رخيصة، كانت ـ مع صبيتها خارج المدينة ـ تحيى حفلة ترفيه حمراء ٠ ولأنها غانية ، ولعوب ، ومجربة ، فقد توالت شئون السياسة فى المدينة ، وصارت ملكة ٠ أما صبيتها الهلوك ، فقد عملت كبرى الوصيفات ، حيث تكون السمسرة ، وهى المدخل الشرعى الى شئون الحكم فى ديوان الملكة ٠

والشخصية الرئيسية الثانية لص وقاطع طريق ، وكان ـ مع صبية خارج المدينة ـ يسطو على فاكهة احدى البساتين ٠ ولأنه جائر ، ووغد ، ولا ضمير له ولا ذمة ، فقد أصبح وزيرا لشئون النظام الداخلى « وهوه مين يفهم فى الوزارة أكثر من حرامى سابق ؟ أما مساعده ، فقد عهد اليه بالقضاء ، حتى يتم التناسق بين السلطتين ، والشخصية الرئيسية

الثالثة شحاذ ، وكان ـ مع صبيه ـ فى رحلة تسول فى مدينة أخرى • ولأنه محروم ، وطماع ، وحقود ، فقد تولى مسئولية جبى الضرائب وشئون المال • أما صبيه (الخائب) ، فقد رفض أن يعمل مدعيا عاما ، واكتفى بأن يكون مناديا فى بعض الأحيان ، وهى وظيفة سيزيفية لا قيمة لها فى مجتمع أصم • الا أنه ـ فى أحيان أخرى ـ يكون من هواة المحاماة ، والدفاع عن المظلومين •

هذه هى الشخصيات الوحيدة التى تسمع وتتكلم فى مملكة الصم ، وينضم اليها الأستاذ الذى استقدمته الملكة من عالمنا الحديث ، كى يقوم بعلاج الشعب • ولا يسلم ـ هو الآخر ـ من سخرية المؤلف وتهكمه ، اذ يصف نفسه بأنه :

« خبير فى كل حاجة • فى التـاريخ والجغرافيـا والفلك والطبيعة والكيمياء والنبات والحيـوان والجيولوجيا والفرمولوجيا والتكنولوجيـا وكل عائلة لوجيـا ••• » وكأن المؤلف كان قد كفر تماما بكل معـايير الأمور حوله ، حتى أخذ يهزأ بها هزؤ أصحاب اللامعقول بمجريات العصر المضطرب •

ويستمع الأستاذ ـ للمرة الثانية ـ لا الى الأسـباب الميتافزيقيـة السابقة التى يشاع بأنها هى التى دمرت أسماع المدينـة ـ وانمـا الى المقدمات الواقعية الصحيحة التى تسبق ـ فى العادة ـ وقوع الكوارث فى الشعوب • ولم تكن هذه المقدمات ، الا شيوع الاهمال ، والتراخى ، والتفكك ، والسلبية ، واللامبالاة ، والوصولية ، والفردية الشديدة : « وكأن البلد ألف فى بعض • كل واحد هو نفسـه وبس • هو حـاكم نفسه • وقائد نفسه • ومعلم نفسه • ولأن أحدا لا يسمع الى أحد ، فقد تعطلت وظيفة الآذان ، وغاض السمع ، وأصـبح الناس يدلقون الكلام بلاضفاف • ومن ثم ، كان ولا بد وأن تتغير سلوكات المجتمع ، وتصبح أقرب الى الحيوانية ، فالناس ـ بلا استحياء ـ يتبادلون العبارات البذيئة ، والشتائم الوقحة ، والمصارحات الجنسية ، والسب العلنى ، ولم تعد هناك حاجة « للنميمة والخبص » •

لقد تمزقت القشرة الحضارية عن لاشعور الناس ، فعادوا كالبدائيين الهمج • كما ، اختفت الفنون السمعية كالموسيقى والغناء ، وانتعشت الفنون البصرية كالنحت والتصوير ، والرقص بصفة خاصة،ورقص البطن بصفة أخص ، مما أثار الغرائز الجنسية ، وبالتالى الى زيادة النسل ، التى يقال بأنها من مسببات الأزمة التموينية التى نسجت حول الناس شبكة خانقـة كخيوط العنكبوت ، لا ينفذ منهـا الا الذباب الكبير • كما تحول المشتغلون بالكلام ـ أو الفنون القولية ـ الى مهن أخرى للارتزاق : المحامى

الى راقص ، والواعظ الى حـاو ، والشـاعر الى لاعب بالثلاث ورقات ، والموسيقى الى قرداتى • أما الأدهى من ذلك كله ، فهو أن أطفال الكارثة أخذو يولدون بلا آذان ــ أى بلا وعى ــ لأن الطبيعة تستبعد من الجسم ، الجزء المعطل الذى لا يؤدى وظيفة لبقية الأجزاء •

وفى مثل هذا المجتمع المبتسر ، تزداد موازين الحكم خللا وسوءا • فيقوم جابى الضرائب ــ الشحـاذ السابق ــ بفرض عـدد من الضرائب اللامعقولة ، منها الضرائب العالية المفروضة على الصم فقط ، حتى يتمتع زملاؤه بالاعفاء • ويتناوله سعد وهبة بالسخرية عندما يجعله لا يستطيع أن يتخلى عن مهنته القديمة ، رغم ثرائه الحالى ، وتحكمه فى أموال الدولة• فهو ــ بحكم العادة ــ يمد يده عند كل اجتماع لمجلس الوزراء ويتسول منهم • وتزداد السخرية من الجابى وحكومته الى درجـة المرارة ، عندما يتمنى على الملكة أن يبادل وظيفتها السياسية ، بوظيفته المالية :

الملكة : وأنت فاكر السياسة سهلة ؟

الجابى : مفيش أسهل من كده •• اللى يطلع فى دماغى أعمله •• اذا جاب نتيجة أبقى جدع •

الملكة : واذا ماجابش ؟

الجابى : يبقى حظى كده »

وعندما يشعر الجابى بأن الملكة مصرة على قيادة ثورة اصلاح ، يتقرب اليها ، ويبثها حبه ، ورغبته فى الزواج منها ، لأنه ــ كالوزير ــ يؤمن بركوب الموجة ، وبأن مصاهرة المصالح تحافظ على نمـوها ، وتـؤكد سلطانها • لكنها ترفضه زوجا وأسلوب حكم ، لأنها تمثل الأمل الواعى الذى لايمكن أن يخبو مهما ادلهمت دياجير الخطوب ، ومهما كان نبضه خافتا ، وعلى حافة العدم • واذا ما راجعنا مسرحيات سعد وهبة ، وجدنا دائما ــ فى الشريحة الاجتماعية المريضة التى يشرحها بمبضعه الساخر ــ خلية حية من الأمل ، فى سبيلها الى التوالد ، والتكاثر ، والتشكل من جديد • يكرب الملكة ، أنها اذا احتجت وسخطت هتف الشعب بحياتها ، واذ امتدحته وكرمته ، سمعت نفس الهتاف : « امدحهم يهتفوا ، اشتمهم يهتفوا •• أشيل عنهم الضرائب يهتفوا •• أقول انتصرنا يهتفوا ، انهزمنا ، برضه يهتفوا » • وكأن الهتاف والتصفيق تعبير المستذلين الأصاغر ، عن رضاهم الدائم ، حتى عند هتك أعراضهم ودق أعناقهم • ومع أن الأستاذ يغرى الملكة بضمان حكم مثل هذا الشعب الأطرش ، وبأن الكثيرين من الحكام يتمنون شعوبهم على تلك الصورة المثلى ، الا أنها تحتج ، وتفضل أن تعود كما كانت مومسا ، على أن تحكم « شوية حيوانات ؟ •

أما الوزير ـ وهو قاطع طريق سابق ـ فهو أقوى المعارضين لاصرار الملكة على علاج الشعب · وتتخذ معارضته ـ كالعادة ـ خطوات الوصوليين الدهاة فى كل زمان ومكان : فهو يحتج بشدة على استدعائها الأستاذ دون اذن منه ، بينما هو صاحب سلطة ، ثم يمن عليها بأنه هو الذى رشحها ملكة بعد وقوع الكارثة ، ثم يعايرها بماضيها ويهددها بالتشنيع عليها ، ثم يلوح بسلطة الدين والمواضعات المقدسة ، ويفسرها بما يحمى مصالحه « نغير من طبيعة الناس ؟ دا تدخل فى ارادة ربنا » ، وأخيرا ، يتقرب اليها بقلبه وعواطفه ويطلب منها الزواج ، لأنه ـ بالنسبة له ـ منقذ المصالح الشخصية ، حتى ولو كان الثمن شعبا بأسره · الا أن الملكة تشجب المساومة ،وتمضى فى طريقها الى المعبد حيث أقام الأستاذ معمله فيه · أما القاضى الفاسد ، فهو يصدر أحكامه الظالمة على الأبرياء ، أما عشوائية وبالقرعة ، واما بالتآمر والتلفيق المتعمد · فقد اتفق مع الوزير على اصدار عدد من أحكام الاعدام على مجموعة من الطرش ، التزمت الصمت طوال شهرين · ورغم التعذيب بالضرب ، والكى بالنار ، فقد رفضت أن تتكلم ، وتبوح ـ كالآخرين ـ بما يدور بداخلها ، حتى ولو لم تكن هناك آذان تسمعها من غير أعضاء الحكومة · وجريمة الصمت هذه التى ارتكبتها مجموعة الصم ، تعد ـ فى نظر القاضى ـ جريمة سياسية ، لأنها تعنى التآمر السرى على قلب نظام الحكم · فالصمت يعنى التفكير ، والتفكير يعنى الحلم ، والحلم يعنى التغيير · والدولة بحولها وقوتها ـ فى تلك المملكة الموبوءة ـ لا تملك فقط أجهزة تستطيع أن تتصنت على الرجل فى سريره مع زوجته وتحصى عدد مضاجعاته ، وانما تملك ـ أيضا ـ أجهزة جهنمية ، قادرة على تصوير أحلام الناس وهم نيام · وهذه الأحلام ـ وتفسيراتها ـ مضحكة ، ولكنها تقطر أسفا · فالشخص الأول ـ فى المجموعة ـ توجه فى حلمه الى قصر الملكة وصاد غرابا ببندقية كان يحملها ، وتفسير ذلك ـ عند القاضى ـ أنه سيقتل الوزير · أما الحلم الغريب فهو أن حالمه متهم بأنه تسلل الى الحديقة الملكية ، وأكل وردة مفتحة كبيرة ، ويعنى هذا ـ كما يؤكد القاضى ـ أنه سيعتدى جنسيا على الملكة · وهنا لاتفوت المؤلف فرصة السخرية المرة ،فيجعل الملكة تغيظ أعضاء المحكمة من الطامعين فى جسدها ، وتطالب بتحقيق الحلم مع حالمه ، وخاصة « أن شكله مش بطال »

وبينما الملكة محتدة ضد المحاكمة الهزلية التى توزع فيها التهم على الصامتين الأبرياء ، يدخل الأستاذ وفى صحبته مجموعة من الصم الذين استطاع أن يشفيهم ، ويعيد اليهم حاسة السمع · فيصاب الوزير والقاضى والجابى بالذعر الشديد ، بينما تفرح الملكة أيما فرح ، وتختبر أسماع

المجموعة بطلبها منهم أداء بعض الحركات ، فتتأكد من نجاح الأستاذ فى مهمته • ولكن سرعان ماينهى المؤلف فصله بانعكاس درامى ، حين يفجر قنبلة أخرى ساخرة تصيب الملكة بالاغماء ، والوزير ورفيقيه بفرحة الشماتة • فقد استردت تلك المجموعة ــ فعلا ــ حاسة السمع ، ولكنها فقدت فى الوقت نفسه حاسة النطق • ومن ثم ، اكتسبت المشكلة المزمنة أبعادا جديدة ، حتى ولو كان الوزير محتفظا فى مخبأ سرى بمجموعة من الطرش لم تتعاط دواء الأستاذ ، كى يظلوا صما ولكن يهتفون دائما باسم الوزير •

ويزداد هلع الملكة بسبب هذا الخرس ، وصمت المدينة الميتة :

« الميدان اللى كان بيدوى زى الطبل ، بقى زى الخرابة كأنه مجموعة من المقابر ، والناس ماشية كأنها ثعابين بتتزحلق على الأرض •• حتى أصوات رجليهم ماعدش فيها دبيب زى الأول • بيتهيأ لى ان الجماد نفسه فقد الأصوات اللى كانت بتخرج منه ••• ••• ••• الطيور ماعدتش بتغنى ع الشجر ••• ••• الناس تحولت من حيوانات مابتسمعش، الى حيوانات مابتنطقش ••• ومش فاضل الا انهم يتحولوا الى حيوانات مابتشوفش ، عشان كل واحد يقعد مكانه ، ويستنى لما الطير تنهشه وهو كتلة من اللحم الميت•• الخ » •

هذه الصورة ، تكاد تعكس بصدق ، بعض الخواء النفسى ، الذى أصاب الواعين بأسباب كارثة ١٩٦٧ • فعندما تقوم الأكاذيب بتفريغ الانسان من كل ايماناته ، بل وتهويماته أيضا ، وتقوم الفردية المتسلطة بسلبه أدنى ممارساته الحرة ، يغشاه صمت العدمية ، ويصبح مكورا فى الوحل فى حال بين ضياع الصحو ، وخدر الاستسلام • حال تذكرنا بمطلع قصيدة « الرجال الجوف » لاليوت ، والتى صب فيها يأسه ونعيه ، على تماثيل رجال العصر ، الذين حشيت رؤوسهم بالقش •

وعندما أحس الجابى ــ بذكائه ــ بأنه فى الامكان الوصول الى حل حاسم فى المستقبل ، ارتدى رداء الشحاذة القديم ، بعد أن حشا رقعه بالمال ، وأخذ يستعد لمعاودة التسول بيده اليسرى ، بعد أن كان يصر على التسول بيده اليمنى • ويبدو أن فى ذلك تعريضا سياسيا بالمعونات التى كانت تستجلب من الشرق والغرب ، بطريقة قريبة من التسول •

وبينما تبدو الملكة حائرة ، ومصرة على التمسك بالأمل ، ورفض هذا الحل الجديد ، وهو : أن يسمع الناس ولا يتكلمون ، يقدم الأستاذ

السبب الحقيقى الحاسم للصمم الذى اجتاح الشعب : وهو سبب تاريخى، ومعنوى ، واجتماعى • فقد قام الناس بتعطيل حواسهم السمعية بأنفسهم عن عمد منذ سنوات خلت ، ولم يستمعوا الى تحذير المنذرين ، أو نصح الرسل : « ولما رجعوا قدموا تقريرا قالوا فيه ان الناس استغنت عن حاسة السمع فى المدينة دى فصدر قرار الهى ، أن يكتفى بالنسبة لهؤلاء الناس بأربع حواس فقط • مادام مستغنين عن الحاسة الخامسة » •

كما يواجهها بحقيقة أخرى ، وهى أن فى مكنته أن يحيل الصم الى بكم يسمعون ، أو البكم الى صم يتكلمون ، أى لابد من الخيار : اما الابقاء على حاسة السمع ، واما الابقاء على حاسة النطق • أما الجمع بين هاتين الحاستين فى شكلهما الطبيعى ، فهو أمر يعجزه ويتطلب قرارا الهيا • ويفضل الوزير ــ فى بداية الأمر ــ أن يسمع الناس ولا يتكلمون ، بينما يفضل جابى الضرائب أن يتكلم الناس ولا يسمعون ، أما الملكة ، فتعانى من صعوبة الاختيار ، ولكنها تفضل أن يبقى الناس على ما هم عليه الآن بعد تجربة الدواء : نصفهم يتكلم ولا يسمع وهؤلاء هم المحرضون ، والنصف الآخر يسمع ولا يتكلم وهؤلاء هم المنفذون الأساسيون • وباقرار هذا الاختيار ، أخذت حركة التمرد تسرى فى جموع الشعب لتغيير قدرها • فالذين يتكلمون يفصحون عما يعرفون من مفاسد ومظالم ، ويخاطبون فى الذين يسمعون ولا ينطقون عقولهم وأفئدتهم • ماذا يتبقى لقيام الثورة ؟ لقد اكتملت دورة التوصيل بعد توافر جهازى النطق والسمع فى شكل منفصل ، ولكنهما يعملان معا متكاملين : أولهما يقوم بالتوعية ، وثانيهما بالاستجابة ، وهما معا بالتنفيذ •

ويقبض على المنادى لأنه شوهد يخطب فى جموع الذين يسمعون ، ويحرضهم ضد الظلم والفساد ، ويطالبهم بتأييد الملكة العادلة • ولكن جموع الثوار الغاضبة تحيط بالوزير، ثم بزميليه القاضى وجابى الضرائب، اللذين يتنصلان من كل ذنب ، ويتهمان الوزير بكل السوء • وعندما يحتدم الغضب ، ويمور السخط فى الحناجر المرعدة ، يحس الأستاذ أن مهمته قد انتهت ، وعليه أن يعود الى عالمه ، بعد أن تأكد أن الناس أصبحت تستعمل آذانها ، وألسنتها أيضا ، وهذا التزاوج الارادى كفيل بتغيير الواقع • وتتعلق برحيله الملكة مع وصيفتها ، أما المنادى فقد آثر أن يبقى بين الناس الغاضبين كى يكون مؤرخا ، يروى للأجيال القادمة قصة جيل أمات نفسه بيده ، ثم أحياها بيده أيضا ، بعد أن عرف أن الوعى الحضارى الكامل هو أن ننطق بصوت مرتفع ما نفكر فيه ، ولا قيمة للنطق والتفكير الا باحتواء الاسماع لهما احتواء ايجابيا ، لان السماع المدرك هو باب المعرفة •

هكذا ، نجح سعد وهبه فى تجسيد استجاباته الفكرية والانفعالية ـ ازاء نكسة ١٩٦٧ ـ تجسيدا فنيا ، فى مستطاعه أن يبقى شاهدا على اى عصر يزكم الأنوف واقعه السياسى الكريه . والحقيقة أن نجاح هذا التجسيد يعزى الى وعى المؤلف الناضج ، وأجهزته الفنية المدربة ، التى استطاعت أن تستخرج من المادة التاريخية المعاصرة عبرة العلاقة الصحيحة بين الحاكم والمحكوم ، وأن تدرك أن عوامل الانهيار فى تاريخ الأمم تتكرر بذاتها ، ولهذا ، يجب أن تتكرر عوامل التصحيح التى تتمثل فى الوعى بحتمية قيام الثورات . ومن هنا ، تميزت المسرحية بالتعميم واستمرارية المضمون .

ومع أن شخصيات المسرحية لها رائحة قذرة ، تنبعث من ماضيها وحاضرها على السواء ، الا أن مؤلفها معذور ، لأنها نبعت من انعكاس أشباهها فى الواقع المعاش ، على مرآة لحظة انفعالية جامحة ، مصبوغة بالغضب والرفض والنقمة . وهذا الجموح الساخط ـ ازاء الكارثة المهولة التى فاقت كل تصور ـ نجد أثره فى أكثر من مشهد فى المسرحية ، وخاصة مشهد محاكمة بعض الناس على أحلامها التى يفسرها المغرضون ، بأنها رغبات مكبوتة لقلب نظام الحكم . فقد ابتعد هـذا المشهد المتطرف عن التأثير الايجابى ، وأصبحت غايته الهزؤ والسخرية ، وكان يمكن أن يحل محله مشهد اجتماعى مأسوى أقوى تأثيرا وفعالية . ومن نفس المنطلق ، كان يمكن استبعاد قرار تدخل القوى الغيبية لمعاقبة المدينة ، على أن يبقى ـ كما هو وارد ـ اتهام الناس أنفسهم بعدم استخدام أسماعهم . كما أن المشاهد المضحكة للصم وهم يتكلمون ، فى حاجة الى دعم بمشاهد أخرى لهم تكون مثيرة للأسى ، لأن مشاعر الحزن أقوى وأشد نفاذا . بالاضافة الى هذا ، كان يمكن حذف ضريبة النكاح ، والصلاة الموجهة للالهة أنانا (الأنانية) ، والتوسع فى استغلال بعض الشخصيات الجانبية لايجاد علاقات متشابكة تثرى الحبكة ، كشخصيتى الوصيفة والمنادى ، اذ أن دوريهما محدودان . أما المشهد الذى لم يكتمل ـ رغم أهميته ـ فهو مشهد الذين يتكلمون ولا يسمعون ، وهم فى مواجهة الذين يسمعون ولا يتكلمون ، وذلك فى الفصل الثالث الذى يحتاج ـ بطبيعة قصره ـ الى اضافات لتأكيد دوره الخطير .

وفى مثل هذا النوع من المسرحيات ـ ذات الطرح الذهنى ـ تتفتق فى البناء الدرامى ثغرات بسيطة يصعب ادراكها بسهولة ، ولكنها عند التدقيق تثير التساؤلات . ولقد استطاع المؤلف ـ بذكائه واستيعابه للموضوع فى صورته العامة ـ أن يتنبه الى مثل هذه الثغرات الممكنة ـ ويعالجها . فالتساؤل الذى يمكن أن يثار : أين هو حاكم هذه المدينة

السابق بعد اصابة الناس بالصمم ؟ ويجيب المؤلف ــ بطريق غير مباشر ــ بأن الحاكم عندما أدرك بأنه هو الآخر مصاب بالطرش ، لم يطق حالته ٠ وبدلا من أن يحاول التكيف مع الوضع الجديد ، آثر الهرب الى مدينة أخرى يتسول فيها ، كما أشيع بأنه انتحر غرقا ، أو من فوق جبل ٠ وكان يجب أن تصحبه ــ فى المسرحية ــ بقية الأسرة الحاكمة ٠ كما أشار المؤلف ضمنيا ــ اشارة ذكية ــ الى أن مدينة سومر ، لم يتوصل أهلها بعد ، الى معرفة الأبجدية اللغوية ، حتى لا يثار التساؤل : ولماذا لايستخدم الصم القراءة والكتابة لمداومة الاتصال ببعضهم ؟؟

الاخــراج

الأستاذ جميل راتب فنــان مسرحى مثقف ٠ استطاع ــ كممثل مجيــد ــ أن يؤسس له تاريخــا مشرفا فى فرقة الكوميــدى فرانسيز الباريســية ، وكذلك فى مسلسلات التليفزيون العربى ، وبعض الأفلام المصرية الناجحة ٠ ولعل هــذه هى المرة الأولى التى يقوم فيهــا باخراج مسرحية مصرية فى المسرح القومى بالقاهرة ، بل والاشتراك فى تمثيلها ٠ ومع أنه اجتهد فى اخراج مسرحية « الأستاذ » ، وبذل مع الممثلين ــ محسنة توفيق ، وحسن عبد الحميد بصفة خاصة ــ جهدا مشكورا ، الا أنه لم يدرك أبعاد النص على نحو أصح ، لأنه لم يتعرف على خصائص مسرح سعد وهبة ، كرؤية مستمرة ، ومستويات رمزية وواقعية ٠ ولكنه تعرف على مؤلفنا من خلال النص المتاح بين يديه فقط ، فتناوله بنزعة جمالية خاصة ، لم تحسن توصيل المغزى فى شكل عريض مؤثر ٠ ولو كان المخرج محتكا بنصوص الحركة المسرحية المصرية ، فى عقودها الثلاثة الأخيرة ــ ومن بينها أعمال مؤلفنا ــ لتغيرت رؤيته ، وأعــاد النظر فى تفسيره لمسرحية « الأستاذ » ٠

ان سعد وهبة ــ مهما كانت درجات الرمزية عنده ــ مؤلف واقعى وسياسى ، الا أن المخرج تغــاضى عن ذلك ــ لا من باب الاجتهاد وتغيير الرؤى ــ ولكن عن رغبة شخصية فى أن يكون هناك اخراج (جميل) ٠ لذا ، تصور أن أحداث المسرحية تجرى ــ فعلا ــ فى عالم فنتازى بحت ، وأن أفكارها تدور دوران الأفكار المجردة فى الذهن ٠ ومن هذا المنطلق الخيالى ، ألغى الافتتاحية من النص الأصلى ، والتى تعتبر مشهدا واقعيا قحا ، حتى ليمكن أن يتساءل المتفرج ــ بعد هذا الالغاء ــ من أين يا ترى جاء هذا الأستاذ الخبير ، الذى انشق المنظر عنه فجأة ، وكأنه ملاك منقذ جاء من عالم مجهول ؟؟ وفى هذا السؤال ما يمكن أن يدين المؤلف ــ وهو

يرىء ـ بأنه يلجأ الى الحلول الميتافيزيقية • كما أدمج المخرج فصول المسرحية الثلاثة فى فصلين اثنين ، بمنظر ديكورى واحد مزدوج المكان ، وألغى بذلك ثلاثة مناظر ديكورية مختلفة ، واضطره كل ذلك الى اجراء بعض التعديلات الضرورية • وبهذا ، خرج النص من (دينه) الواقعى الأصلى ، وراح يسبح فى مناخ من الاخراج الأرستقراطى ، حيث الديكورات الرمزية ، والاضاءات الملونة الخافتة المنبثقة من اللاشعور ، والموسيقى الناعمة ، والرقصات الباليهية التى كانت على صدر المسرحية مثل تزويق المرأة المحدثة النعمة لفستانها المزحوم بالزركشات •

ولو كان المؤلف يود أن يبنى أحداث مسرحيته على مستوى رمزى ، وبعناصر رومانسية حالمة ـ وحاشاه أن يفعل ـ لكتب مسرحيته فى اللغة العربية الفصحى ، وخلصها من التعليقات اللاذعة ، والمواقف الواقعية الخشنة ، وجر الشخصيات من أقفيتها • الا أن المسرحية بطبيعتها ـ وظروف خلقها ـ ترفض مثل هذا الاخراج ـ الذى يليق بالمسرحيات التعبيرية ، والرومانسية ـ وانما تحتاج الى اخراج « بلدى » ، اذا صح هذا التعبير • أى أن يكون رسم الشخصيات واقعيا ، وملامح الديكور طبيعية ومحلية ، والأزياء بلدية ، والموسيقى بلدية ، بل والرقص أيضا ، بدلا من هذا الأداء التعبيرى والايمائى ، والذى تصوره المؤلف ـ سخرية ـ (هز بطون) • والخطورة فى عملية التجريد هذه ، أنها قد توحى الى المتفرج بأن ما يراه مجرد خيال فى خيال ، فتصبح العلاقة بينه وبين الواقع واهية • أما الاخراج الواقعى ـ أو الطبيعى ـ فيكون أكثر ربطا للمتفرج بالمشكلة المعروضة ، حتى يحسها داخل زيه ، وعقله ، وبيته ، وشارعه ، بل ويشم فيها رائحة بيئته ، وهذا هدف تعليمى عظيم ، يسعى الى تحقيق المسرح السياسى • وفى هذا ، يقول اروين بسكاتور :

> **« لا يمكن أن يكتفى المسرح ـ كما أتصوره ، وكما أمارسه اليوم ـ بأن يكون مؤثرا فى المتفرج تأثيرا فنيا بحتا ، أى تأثيرا جماليا مصطبغا الى حد كبير بالنزوع الى العاطفية، وانما رسالة المسرح ، أن يتدخل ـ بطريقة ايجابية ـ فى مجرى الأحداث ••• ••• واننا لا نفهم المسرح على أنه مرآة العصر فحسب ، وانما نفهمه على أنه وسيلة لتحويله ••• ••• فلم يعد هناك أحد بقادر على أن يغمض عينيه أمام القضايا المطروحة ، حتى ولو لم تهمنا بشكل مباشر » •**

ومن هذه الرؤية الايجابية ، تنبثق مسرحية « الأستاذ » ، بل مسرح سعد الدين وهبة كله •

ب ـ مسرحية السبنسة

« صابر : ••• ••• بلدنا انزرعت قنابل خلاص •• وحتفرقع ••• وتجيب اللى قدام ورا ، واللى ورا قدام ••• البريمو حيبقى سبنسة ، والسبنسة حتبقى بريمو •• » •

المسرحية

مسرحية « السبنسة » لمؤلفنا المسرحى الكبير الأستاذ محمد سعد الدين وهبة ، احدى المسرحيات البارزة التى تميزت بها ثقافة العقد الستينى من القرن الحالى ، ذلك العقد الذى يعد من أزهى الحقب فى تاريخ الدراما المصرية • ولقد عرضت الفرقة القومية مسرحية «السبنسة» ـ لأول مرة على مسرح الأزبكية ـ فى التاسع عشر من يناير عام ١٩٦٣ ، وحققت بها أعلى نسبة متفرجين فى ذلك الموسم ، اذ اجتذبت عروضها الاحدى والأربعون ما يقرب من ثلاثة عشر ألف متفرج •

واعادة نفس الفرقة عرض المسرحية فى الموسم الصيفى (يونيو / ١٩٨٦) ، مطلب مشروع ومرغوب ، لا لتعريف الجيل الجديد بروائع المسرح الستينى ، أو تفريجه على صورة اجتماعية فاسدة ، مما كان يحدث فى الريف المصرى قبيل الثورة ، وانما لاطلاعه أيضا ـ شعوريا ولاشعوريا ـ على جوهر فكرة النص المجردة ، والتى تشير الى مكمن الثورة الحقيقية فى طبقة البروليتاريا ، والى تجبر السلطة التنفيذية عندما تتحيز ضد تلك الطبقة ، لصالح طبقة أخرى مستعلية ومستغلة ، بغض النظر عن تفصيلات الوعاء الاجتماعى الذى يمكن أن يتغير من عصر لآخر • ومن ثم ، فان القتيلة المختفية فى مسرحيتنا الحالية ، هى تعبير عن الشحنة الديناميتية المضمورة فى نفوس الشعب ، والتى تنتظر ـ على مشارف الأوضاع الاجتماعية السيئة ـ عود الثقاب الذى يحدد ميقات تفجيرها • ويعنى هذا ، أن مفهوم تلك المسرحية ـ التى تمثل فكر سعد وهبة ـ لا يرتبط باللحظة التاريخية التى يعالجها فحسب ، وانما بمضمون التاريخ الاجتماعى على نحو عريض • انها أشبه بجرس دائم الرنين ، ينبه الى خطورة ما يمكن أن يتعفن فى جانب الواقع الحاضر • ولو كانت رسالتها مقصورة على تسجيل أوضاع فاسدة حدثت قبيل الثورة ـ مثل عشرات

المسلسلات التليفزيونية العربية ـ لخبا بريقها ، وخمد لهبها ، بعد عرضها الأول .

وهكذا اذا ما ألمحنا الى أن مسرحية « السبنسة » ـ التى تعد العمل المسرحى الثالث لسعد وهبة بعد مسرحيتيه « المحروسة » و « كفر البطيخ » ـ هى تعبير عن موقفه الفكرى الثابت ، فان هذا الموقف ، أو بالأحرى تلك الأيديولوجية الملتزمة ، بقيت ـ حتى اليوم ـ تصاحب كتاباته ومواقفه الحياتية أيضا . فهو دائما مشغول البال والقلم ، بمشكلة الحكم فى مصر . فما من كلمة خطها ، أو عمل جاد مارسه على الصعيد الوظيفى ، أو الفنى العام ، الا وكانت السياسة هى الأعصاب التى تشد اليها الفعل ، ودوافعه ، وردوده . ففى كل مرة يعالج موضوعا عن الفلاح المصرى ـ أو أى عضو شعبى آخر فى الشارع المصرى ـ الا وجعله ممثلا لقضية انسانية ، يعبر بها عن وعى اجتماعى بواقع سياسى منحرف ومرتبك . وما اتخذ فلاحه مرة ، كمجرد مادة للتندر والتهزىء والاستضحاك ، كما يحدث فى كثير من المسرحيات المصرية . وهكذا ـ كما يقول المفكر الألمانى شيللر ـ « تبدأ سلطة المسرح القضائية من حيث ينتهى مجال القوانين الانسانية . واذا كانت العدالة قد تسمح للذهب أن يبهرها ، ولأن تضع نفسها فى خدمة الرذيلة ، واذا كانت جرائم العظماء تسخر من عجزها ، وكان الخوف يغل ذراع القاضى ، فان المسرح يستولى على السيف والميزان ، ويجر الرذيلة الى المثول أمام محكمة مخيفة » .

***

وتقع مسرحية « السبنسة » فى ثلاثة فصول ، يتضمن كل منها مشهدين . وهذا التوازن فى الأجزاء الكمية ، يقابله توازن كيفى ، من حيث توزيع الوقائع .

وتدور الأحداث قبيل ثورة يوليه من عام ١٩٥٢ ، فى قرية « الكوم الأخضر » ـ احدى قرى مصر العديدة . ويفتتح المشهد الأول بمنظر فى حجرة الضابط فى نقطة الشرطة بالقرية ، حيث يتمدد مكتب خشبى عتيق ، تتناثر فوقه بعض الأدوات الكتابية الكالحة ، ويستلقى جهاز التليفون التقليدى ، الى جوار كتلة من الحديد الصدىء ، كانت فى يوم ما دانه مدفع ، أما الآن ، فانها تستخدم كثقالة للأوراق . وهذه الكتلة الصماء ، ستلعب دورا هاما فى تحريك الحدث الرئيسى ، بل ستكون المشجب الذى يعلق عليه السادة الاداريون أكاذيبهم . كما يوجد بالحجرة كرسى ، ودكة خشبية، بينما علقت على جانب من الحوائط،

بعض أدوات القمع والارهاب ، كالجنازير والقيود الحديدية والبنادق ، مع صورة جلالة الملك • وهنا أول ربط رمزى بين أجهزة الحكم • ويكتمن هذا الرمز بوجود ثعلب النفاق ، متمثلا فى قصيدة شعر مبروزة فى اطار تحت الصورة ، نظمها أحد كبار الشعراء المعروفين ، فى تقريظ جلالته • ولولا ضيق المساحة فى النص المسرحى لأوردها المؤلف كاملة، وأحاطها — كالعادة — بتعليقات ساخرة تنم على روح متهكمة من التناقضات ، تغلغلت فى ثنايا المسرحية ، اما على نحو فكه طريف ، واما على نحو جارح كتجريح السكين • أما بقية مبنى نقطة الشرطة ، فيضم اسطبلا ، وسجنا ، وغرفة للعساكر ، وسلما يفضى الى الدور العلوى ، حيث يسكن الصول درويش ضابط النقطة •

ويستهل حوار المسرحية بمكالمة تليفونية قصيرة ، بين سعادة الحكمدار فى مكتبة بالمديرية ، والصول درويش ضابط النقطة • ونستشف من بعضه أن هناك شيئا خطيرا يمس أمن الدوالة العام ، اكتشفه أحد العساكر مصادفة ، وأن الأمر لم يزل سرا ، حتى يأتى مندوب عن أعلى جهاز بوليس فى العاصمة ليقرر حقيقته •

هذه المعلومة الخطيرة ، يضفرها المؤلف ببراعة ، مع بقية المحاورة التى يطلب فيها الحكمدار ارسال حاجة شخصية بحتة على وجه السرعة ، وهى عبارة عن قفص من البلح ، ولكن على شريطة أن يكون نصف كل بلحة فيه أحمر ، والآخر أسود رطبا ، لأن ابنته الحامل تتوحم على ذلك التكوين بالذات • وهنا تداليل ساخر على الاستغلال ، بل وعلى الدناءة ، والطفاسة ، والهيافة أيضا • ألم تطلب زوجة مفتش الضبط — من نفس الصول — سحلية أنثى لعقد سحر أسود يضر بزوجة الحكمدار ؟؟ ولكن السحر فسد ، لأن السحلية كانت ذكرا ؟؟

ومن تلك المحاورة الاستهلالية البسيطة ينبثق عنصر التشويق داخل المتفرج ، ويرتبط اهتمامه بالحدث الذى سرعان ما يأخذ فى التطور • غير أن المؤلف الواعى بحرفيته المسرحية ، يتخلى مؤقتا عن لمعة القضية الأساسية التى أومضها فى بداية الحوار ، كى يزيد فى تكوين المناخ العام للموضوع الذى يعالجه ، وذلك بعرض لقطات حية من الواقع الاجتماعى فى النقطة ، ومحيطها الخارجى • ولهذه اللقطات قيمة بنائية كبيرة ، اذ أنها ليست حبكات ثانوية يمكن أن تجنح بالخط الرئيسى الى منطقة الملل ، وانما هى تهميشات أساسية ، لتفسير الموضوع الأول ، واثرائه بالألوان والظلال : فهناك صورة جانبية للعسكرى شعبان وهو منهمك فى تقشير البصل واعداد غداء الصول فى حجرة السلاحليك ، رغم أن جو النقطة موشك على التلبد بغبار أزمة جادة ، وهناك أزمة أخرى يمكن أن تتولد بسبب تأخر

الاتاوة التى يرسلها بانتظام مصنع الثلج الى المسئولين بالبنـدر ألواحا كاملة ، ولكن حرارة الشمس تكاد تنحلها وتذيبها ، وصورة ثالثة لاستغلال أنفار المصاريف لرش الماء أمام النقطة ، ثم وضع الشيخ سيد عبيط القرية التقليدى على السكة الزراعية ــ كجهاز انذار مبكر ــ ليخطر أهل النقطة بوصول المسئولين الكبار فى الوقت المناسب ٠

وبعد أن يفرغ المؤلف من بناء الجزء الأساسى فى التقديمة الدرامية ، والتعريف بالزمان والمكان والجو العام وعلاقات بعض الشخصيات ، تبدأ نقطة انطلاق الحدث الرئيسى فى المسرحية بافشاء السر الخطير الذى يفضى به الصول درويش لصديقه الودود الفلاح عبد الواحد : وهو أن العسكرى صابر وجد قنبلة عند الكوم أثناء مروره فى الصباح ٠ ولأن صابر قادر على تمييز أنواع القنابل ، فقد اضطره رئيسه درويش الى تعيينه حارسا عليها ، والى اخطار المديرية التى أسرعت بدورها الى ابلاغ جهاز الأمن بالوزارة ٠ ولهذا ، ستوفد من قبلها خبيرا فى المفرقعات ، الفحص القنبلة ، وابطال مفعولها ، والتحقيق مع المشتبه فى وضعها ٠

ثم ينقطع خيط الاسترسال فى الكلام عن القنبلة ، كى يعود المؤلف الى تقديم بعض الشخصيات المرتبطة بمجتمع المسرحية ٠ فالشيخ سـيد العبيط رجل له ماض فى الانحراف ، ولكنه تاب وأناب ، وربط حيـاته بخدمة مسئولى النقطة وزوارها ٠ فهو يقدم المشروبات الساخنة للزائرين لقاء ثمن ، أو يتلقى من الوافدين بقشيشا ، أو من المحسنين صدقة ٠ كما أنه يعيش على أمل ادخار مبلغ من المال ، يمكنه من فتح محل صغير يتعيش من دخله الحلال ٠ أما مهمته فى تلك الساعة ، فهى الجلوس على مشارف القرية لمراقبة قدوم سيارة المأمور والاسراع بابلاغ الصول حتى يتمكن من تمثيل لعبة الانضباط ، أو « كل شىء على ما يرام » ٠ أما النقطة الأخرى المقدمة ، فتدلل على برجوازية الصول درويش ، فكما تستخدمه طبقـة رؤسائه لتحقيق مآربهم الشخصية ، فانه بدوره يستغل علاقاته الطيبة بالفلاحين ، ويستثمر جهودهم ، لتحسين وضعه الاقتصادى ٠ وهكذا ، تتغذى كل طبقة أعلى ، على جهد وعرق الطبقة التى تحتها ٠ اذ تدخل عليه جليلة ــ زوجة رشوان الفلاح المكافح ــ وهى تصرخ وتستنجده ، لأن العجلة الكبيرة ــ التى يشارك فيها درويش ــ أصيبت بمرض قاتل ، وهى الآن تحتضر عند الساقية ٠ فيفزع درويش لذلك فزعا شديدا ، ويرسل اليها عبد الواحد ، مصحوبا بابنته جليلة ، كما يبعث فى أثرهما العسكرى شعبان وفى يده سكينة ، للحاق بالعجلة حية ، وذبحها ، قبل أن تنفق ٠ وبعد أن يضيف المؤلف الى الوحته الاجتمـاعية ــ التى تنبض بالحيـاة والصدق ــ هاتين البقعتين اللونيتين ، لتزداد خلفيتها اتضاحا ، يعود الى

تناول موضوع القنبلة • فلا يكاد هلع الصول على عجلته يشاب بالقلق على ما اذا كان يمكن ادراكها حية ، حتى يدخل عليه العسكرى صابر بوجهه البارد وقلبه الدافىء ، ويفاجئه بخبر يزيده اضطرابا على قلقه ، ويدفع بأحداث المسرحية الى الأمام • ان القنبلة التى كان يقوم على حراستها غير موجودة ، سرقت لحظة أن انصرف غير بعيد منها لقضاء حاجته •

ان هذا الموقف الدرامى البسيط ، من أحسن مواقف المسرحية الموالدة للانفعالات • فالصول الذى أنكده الحظ باحتضار رأس ماله فى العجلة ، وينتظر فى توجس وصول رؤسائه الكبار الذين لن يرحموا أعذاره ــ مهما تأزمت ــ يصدمه العسكرى صابر ــ وهو بارد المظهر ــ بخبر ساحق ، يصوغه المؤلف فى براعة على لسان شخصيته ، فى كلمات هادئة ، لا ترن فيها جلاجل الصراخ والعويل والذعر من بطش الحاكمين • أما المتفرجون ، فقد ازدادت بداخلهم احساسات الاستمتاع بالموقف الطارىء ، ويتحسبون مصيره الذى يمكن أن يكون عليه •

ويفزع الصول درويش ، والغيظ ينهشه أمام زحمة من التوقعات والتساؤلات : ان خبير المفرقعات قادم اليه خصيصا من القاهرة ، التى أذهل مسئوليها وجود قنبلة فى قرية ، وسيكون فى صحبته الحكمدار ، والمأمور ، وحشد من كبار رجال الأمن وصغارهم • فأين هى القنبلة التى أبلغ عنها ، وأثارهم بها ، وحركهم على القدوم فى عجل ؟؟ كيف يتصرف الأعزل أمام ألف أسد جائع ؟!!

أما صابر ، فيقابل هبوب الأزمة بكثير من السكينة النفسية التى هى أقرب الى اللامبالاة ، وكأن وجود قنبلة ، ثم ضياعها ، أمر يرضى فى نفسه نزعات آخذة فى التبرعم • أليست القنبلة ــ رمز الاحتجاج والرفض ، وقبضة العنف فى وجه البطش ؟؟ ولذا ، لا يهتم كثيرا باحتمالية عقد مجلس عسكرى لمحاكمته ومعاقبته ، ولا بانهيار رئيسه الصول فى مقعده واحتمالية ضياع مستقبله الوظيفى ، ولا برجوع المسئولين الى القاهرة والمديرية خائبين مدحورين • ويجد المؤلف فرصة ــ كالعادة ــ لاذكاء المفارقة بين الساخن والبارد ، وتأكيد أحدهما بالآخر :

« **صابر** : بس لو كان فيه وقت •• كنت نزلت مصر •• شفت قنبلة غيرها •• وأهى كلها قنابل » (ص ١٧) •

وتتقارع لحظات الصمت بين الأستاذ المتمرس ، وتلميذه الطيب ، ثم تسفر عن فكرة تبرق فى ذهن أولهما : ان صابر وحده هو الذى اكتشف القنبلة ، وهو وحده الذى استطاع بخبرته السابقة فى الجيش أن يحدد ماهيتها ، وما دام شكلها لا يزال سرا بينهما ، فلماذا لا يقترح على صابر ،

أن يضع دانة المدفع الفارغة ــ التى تستخدم كثقالة للأوراق ــ مكان القنبلة التى سرقت ؟؟

ويتردد صابر أمام هذا الاقتراح المفاجىء ، لأن الدانة مجرد « حتة حديدة مصدية » • ولكن الصول درويش العليم بحل مثل تلك المشكلات ، يقتحم تردده فى حسم ، ويمنطق القضية على نحو يسهل ابتلاعه : اذا اكتشف خبير المفرقعات أنها ليست قنبلة ، وانما مجرد « حتة حديدة يعرفها أى عيل » ــ وهذا أمر مؤكد ــ فانه لن يوجه اليهما غير كلمات التوبيخ والتقريع ، وهذا أهون بكثير • عقد مجلس عسكرى لمحاكمتهما ومعاقبتهما ، لأن الابلاغ عن وجود قنبلة ، وتهييج مشاعر المسئولين بالمديرية والوزارة ، ثم مصادمتهم بخبر اختفائها ، ليست أمورا هينة يمكن مغفرتها • ولا يملك صابر ازاء تصور مشكلة ضياع القنبلة ، الا أن يستسلم لرأى درويش ، ويقسم معه بالطلاق على كتمان هذا السر ، طوال العمر وحتى لحظة الموت •

ولا تكاد هذه الأزمة الكبرى تنفرج عن حل مرض ، حتى تدخل جليلة ــ مرة أخرى ــ تبشر الصول درويش بحل أزمته الصغرى ، فقد استطاع والدها أن يلحق العجلة المحتضرة قبل أن تنفق ، ويقوم بذبحها ذبحا حلالا ، ويباع لحمها الآن قدام دكان أبو اسماعين •

وهكذا ينتهى المشهد الأول ، وقد تولدت فيه الخيوط الأساسية التى سيتكون منها نسيج المسرحية •

ونجدنا فى المشهد الثانى عند الكوم ، حيث وضعت « الحديدة » على أنها قنبلة • ويحول خيال المؤلف الخصب حول « الأكذوبة الهاجعة » ، جوا فكها ، يتمادى فى تفكهته الى درجة المرارة ، ثم التأسى • فقد انهمك العسكرى صابر حارس القنبلة فى الترويح عليها ــ وهو جالس القرفصاء ــ بقطعة من الورق المقوى ، خشاة أن تفجرها حرارة الشمس اللاهبة • بل زادت التمثيلية اتقانا ، عندما وضع فوقها صحيفة تحميها من جسارة العيون ، وأقام فوق ذلك كله ، مظلة واقية • أو تراه صدق الفرية التى أسهم فى تصنيعها ، فراح يحذر من فرقعتها الغازية الجميلة سالمة ، وأمها فردوس ، اللتين تسكنان فى خيمة منصوبة بالقرب من الكوم ، ويتاجران سرا فى الجنس ، باسم أنهما « على باب الله » ؟؟

ثم يهل المأمور ، وهو يرتعد خوفا من انفجار القنبلة والقضاء عليه أو على عضو فى بدنه ، وفى صحبته صاغ الشرطة الذى يعمل خبيرا فى المفرقعات بوزارة الداخلية ، وخلفهما الصول درويش ، وجمع غفير من الفضوليين • وعندئذ تتحول شخوص المشهد الى رسوم كاريكاتيرية فى

معرض ضاحك • اذ يمد الخبير يده ـ فى حذر شديد ـ تحت الصحيفة ، ويتحسس « القنبلة » ، فى حركات آلية ، يتعمدها ، لتفصح عن عظيم خبرته • يفعل ذالك مرتين أو أكثر ، وكأنه يبطل مفعولها المدمر • ثم يخرجها مطوية فى منديله ، وهو يتصبب عرقا ، كتعبير عن جهده النفسى والحسى • ويقلب نظراته فى المكان والحاضرين ، مستعرضا معجزته فى ملامح الوجوه المحدقة فيه ، وكأنه بطل يستوجب اعجـــاب المشاهدين وتصفيقهم ، أو ساحر هندى أخرج حمامة من أنف الأسد ، ألم تتحـول الدانة المصدية العتيقة فى منديله ـ بقدرة قادر ـ الى قنبلة « شديدة الانفجار » ؟؟ ولأنه متمرس بمثل تلك المواقف المصطنعة ، يغرس نظراته فى سالمة الغازية الطافحة بالأنوثة والدهشة • ثم يستدعيها اليه ، ويعرف منها أنها تسكن فى الخيمة قرب الكوم ، فتواتيه على الفور ، فكرة مسبقة التجهيز ، طالما أسعفته فى مثـل تلك المواقف • وهى أنه من الممكن تجنيدها ، لتلعب دور شاهد فى التمثيلية الهزلية التى ينوى الاستمرار فى تأليفها • ويأمر صابر بأن يصحبها الى النقطة الى حين استجوابها • بينما يروح هو يوهم المأمور المرتجف ، بأن القنبلة التى فى يده من النوع الشديد الانفجار ، ولولا خضوره فى اللحظة المناسبة ، لانفجرت ، وأهلكت نسل القرية وحرثها •

ويسدل ستار الفصل الأول ، والخبير المدهش يطلب ترقية ومكافأة استثنائية للعسكرى المندهش صابر ، ربما ثمنا لاسكاته ، أو استعباطا لخبرته • ويبدو صابر مأخوذا مشدوها ، لا يصدق ما يرى ، ويكاد يصرخ معترفا بالحقيقة ، لولا حنكة الصـــول درويش ، الذى يدفعه دفعـــا الى الانصراف ، وكأنه يحثه على الاعتراف بعلم الخبير الثقة ، وتناسى يقينه الذى لن يجلب غير المتاعب الجسام •

وفى المشهد الأول من الفصل الثانى ، يطالعنا المأمور وهو يستمع ـ فى انتباه واعجاب ـ الى دعاوى خبير المفرقعات ، وقد انتفش ريشه اختيالا ، وتقديرا لخدماته فى انقاذ الذات الملكية من جرائم المتمردين المارقين • بل ويروح يؤكد فى التليفون لسعادة الباشا وكيل الوزارة بالقاهرة ، بأن القنبلة التى أبطل مفعولها ، كانت « شديدة الانفجار ، زى القنبلة بتاعة ميت كنانة » (ص ٤٩) • ويتلقى وعدا بنيشـــان ، تقديرا لجهوده ؟؟ •• طب أحطه فين ؟؟ (يشير الى النياشين فى صدره) دا الحكاية زحمة قوى •• يشوفوا لنا قرشين على دخول المدارس » • (ص ٥٠) •

ثم يقدم عليهما ـ من القاهرة أيضا ـ ممدوح ، وكيل النيـــابة ، والمتحدث باسم السراية والوزارة • ويشير له الخبير ـ وهو يغمز بعينه

غمزة ذات معنى ـ الى وجود شاهد : وهو غازية راقصة ، كانت فى مكان الواقعة • ويستدعيها المأمور ، ويأخذ ممدوح فى استجوابها ، ومحاولة محاصرتها ، ودفعها الى أن تدلى بأى اسم ، كى يصبح متهما • ومع أن جسم الغازية الجميلة ، يسهل مناله على من يدفع الثمن ، الا أن هناك منطقة فى ضميرها ، تستعصى على التسليم مهما ارتفعت قيمة الايجار • فهى ترفض حصار المحقق المغرض ، وتتأبى على رغبة أمها الملحاح التى تدفعها الى أن تستجيب لطلب « البهوات » مهما بلغت درجته فى الزور والكذب •

ثم ينقطع حبل الموضوع ، لينصرف الذهن الى تهميشة ضرورية لتفسير علاقة السلطة بالسلطة الأدنى ، وتنطوى ـ فى الوقت نفسه ـ على مضمون اجتماعى واقتصادى سيىء • فالشيخ سيد يدخل متسرعا ، ويعلن شامتا أو مؤاسيا ، أن الجراد وصل • ومصطلح « الجراد » فى لغة أهل القرية ، يدل على مجىء حكمدار المديرية ، وفى صحبته عدد كبير من العساكر والتوابع ، يلزم العمدة الزاما باطعامهم ثلاث وجبات مشبعات على الأقل ، فى اليوم الواحد • وهذا يعنى انتهاش قدراته المالية والعينية • وتطول مدة اقامة الجراد ، أو تقصر ، تبعا للوقت الذى يستغرقه العمدة وأعوانه فى القبض على المتهمين • لذا ، يحرص العمدة ـ قبل أن يخرب الجراد بيته ـ على أن يسرع الى اتهام الضعفاء من خصومه أو مناوئيه الأبرياء ، بل ومن بعض أهله ، اذا كان فى ذلك منجاة له من اطالة زمن تعشيش الجراد وتكاثره • وتتأكد هذه المعلومة الحوارية ، بموقف درامى ساخر • اذ سرعان ما يدخل الحكمدار ، وفى أثره العمدة مخلوع القلب ، وهو يستسمحه ـ فى ذلة وانكسار ـ أن يرحم غلبه من عبء تغذية ما يزيد على أربعين نفرا من العساكر والحاشية الملحقين بمعية سعادته • بل ان الحكمدار نفسه ، قد جاء وفى جيبه قائمة باحتياجات أسرته الغذائية من خيرات القرية :

« **الحكمدار** : انت عارف القانون بيقول كده •• اطعام أهل الحفظ من واجب العمدة • واحنا مابنتعداش القانون •• انت فاكر بنشحت منك ؟؟ » (ص ٦١) •

وينخرس العمـدة مغلوبا على أمـره ، وقد مارت بداخله نوازع الرفض ، والغضب ، والحقد ، والانتقام ، والخوف • لقد وعده الحكمدار باقصاء الجراد عنه ، بعد أن يقبض على المشتبه فيهم بوضع القنبلة • وقبل أن ينصرف لاضافة حلقته الخاصة فى سلسلة التلفيقات ، يتعثر فى تعليق درويش الشامت ، وهو يحثه على شراء لحمة عجلة مذبوحة حديثا ، عند دكان أبو اسماعين ، كى يغذى العساكر المحرومين • ويتلقف

الحكمدار الاقتراح مؤمنا ومشجعا دون أن يعرف باعثه : « اذا كانت العساكر ماتاكلش لحمة فى مصيبة زى دى · تاكل امتى بس ؟؟ » · (ص ٦٢) ·

ويخرج العمدة مغيظا ، وفى ذهنه عوامل تنشيطه : فهو يخاف من بقاء الجراد فترة طويلة ينهش خبزه وأدامه ، وهو معتاد على الاستسلام لأوامر السلطة وارضائها بشتى الطرق ، وهو حريص على أن يبقى فى العمودية موصوفا بالتعاون والنشاط ، وهو يعلم تماما أن العدل منكور · كل تلك اليقينيات وغيرها ، لابد وأن تحمله على الاسراع بتوجيه التهمة لأى شخص معارض له ، أو فيه شبهة تمرد على وضعه داخل دائرة ظلمه الضيقة ، أو أى شخص مستضعف لا سند له · وعلى أى حال ، فهو أيضا ظالم ، وكاذب ، وملفق · ولكن ، من هو ؟؟ انه مجرد ترس صغير فى آلة جهنمية ضخمة ، اسمها السلطة الادارية التنفيذية التى تحمى مقدرات الطبقة العليا من عدوانية الطبقة الصغيرة ، التى فرض عليها أن تعمل طوال عمرها كالسائمة أو قطعان العبيد ، بلا أدنى حقوق انسانية ·

وبينما يروح العمدة من جهة ــ وضابط المباحث من جهة أخرى ــ للبحث فى دروب القرية عن أشخاص يصلحون للاتهام ، يقوم العمدة باحراج مأموره ، ويطلب منه أن ينصرف بدوره لحصر العيال التلاميذ ، لأنهم ــ بلا شك ــ الشريحة المستنيرة فى مجتمع القرية ، والقابلة للتمرد· ثم يأخذ الباقون يثرثرون فى أمور شخصية تافهة ، وخاصة الحكمدار الذى يتزلف الى ممدوح ، ويطرى فضائل والده الباشا ، ويصف نفسه بالجدية والاخلاص فى العمل ، ويتستر ــ فى خبث ــ على مطالبه الشخصية التى أوكل شاويشه فتحى باحضارها طبقا لأهمية ترتيبها فى الكشف ·

أما الشىء الايجابى والمدهش فى تلك الثرثرة الفارغة ، فهو طلب خبير المفرقعات من الحكمدار ، بأن يرقى العسكرى صابر ، مكافأة اله على اكتشاف القنبلة الفتاكة التى كان منالممكن أن تبيد القرية · ويؤتى بالعسكرى (المحظوظ) ، ويمنح شريطين كأمباشى ، وهو لا يكاد يصدق ما يحدث · وهنا يكون قد مر الوقت المسرحى المناسب لعودة العمدة ، وهو قابض على المتهم الأول محفوظ ، الذى يعمل فى وابور الثلج · ان اتهامه الباطل يتذرع بعبارة عفوية صدرت منه أثناء غضبه وانفعاله الشديد ضد ظلم صاحب المصنع · لقد قال له وهو محنق « ان شاء الله يتحرق المصنع » · هذه العبارة العارضة ، شطبت عشرين عاما من اخلاصه الشديد فى خدمة المصنع ، واتهمته بجلب القنبلة الناسفة من القاهرة · ولما يتيقن المحققون من أنه الم يزر القاهرة قط ، يتهم بأنها جلبت اليه لتفجير المصنع ، وتقويض دعائم الاستقرار الطبقى فى القرية · ان المفترض سلفا

هو أن يكون متهما على أى حال من الأحوال ، حتى لا يتعرقل مسار التحقيق . ويدخل المأمور النشط بالمتهم الثانى عبد التواب . وهو طالب أزهرى فصيح اللسان ، يتمثل فيه تراث القرية وروحها العريقة . أما سبب اتهامه هو بالذات ، فيرجع الى خطبنه يوم الجمعة الماضية ، ومحاولته تجريح الذات الملكية . ويجاهد الطالب فى دفع تهمة التجريح عن نفسه ، ولكن المأمور فى حاجة ماسة الآن الى اثبات نشاطه أمام الحكمدار ، وانه عليم ببواطن الأمور مهما استدقت . فلا مناص من لصق قضية القنبلة به . ولكى يتخلص العمدة — على وجه السرعة — من حط الجراد على أرغفته وجبنه ولحوم طيره ، يدخل مهرولا بالمتهم الثالث رشوان ، وهو بدوره ضحية بريئة لفرصة الانتقام المتاحة الآن . ومع أنه — كما يستشف من طبيعة العلاقات بين الشخصيات — أشبه بصديق للصول درويش الذى يشاركه العجلة — الا أنه فى الطوفان تطفو الأنوية والفردية . أما تهمته الملفقة ، فتعتمد على شهادة الأسطى محمود سائق سيارة سعادة الباشا ، والذى يؤكد العمدة على لسانه ، أنه شاهد رشوان بأم عينيه وهو يضع القنبلة . ولكى يعفى سائق الباشا من الحضور كشاهد رؤية ، يروح العمدة يهون على وكيل النيابة أمر مجىء الشهود : « ما تحملش هم . بلاش محمود السواق ، واحنا نجيب بدل شاهد الرؤية عشرة » . (ص ٧٥) .

والباشا هنا فى حاجة الى تحديد اسمه ، أو مهنته ، أو وضعه فى القرية حتى تتعين سلطته .

ولا يكاد يساق المتهمون الثلاثة الى غرفة السجن ، ويطمئن حراس العدالة الى حسن سير القضية ، ويأمل العمدة فى اقتراب ميعاد رحيل الجراد ، حتى تدخل جليلة — زوجة المتهم الثالث رشوان — وهى تصرخ وتولول دفاعا عن زوجها . وتتهم العمدة بالتواطؤ مع محمود سائق الباشا التلفيق التهمة ضد زوجها ، لزجه فى السجن ، لأسباب لا تعرف عنها شيئا ، ولربما كانت هناك علاقة عاطفية من جانب السائق رفضتها جليلة ، التى تبدو — مع التخمين — وكأن أنوثتها جاذبة لفحولة الرجال . وفى نهاية المشهد ، تنبثق ترويحة ملهوية خاطفة للتخفيف من تكاثف الظل الذى أخذ يتجهم فوق الأحداث ، وذلك حين يصاب العمدة بالذعر ، لأن الحكمدار يهدده باحتمالية اطالة فترة الجراد فى ضيافته :

« **الحكمدار :** فى ساعة واحدة ، ياتجيب الشهود .. ياتجهزوا العشا للعساكر .

العمدة : (مفزوعا) أجيب عشرين يا سعادة الباشا » (ص ٧٩) .

ويفتتح المشهد الثانى بمنظر واقعى ، ولكنه يكاد يقع على حافة التعبيرية ، لما يكتنفه من طقس انفعالى ، تنبت فيه دلالات نفسية ورمزية موحية • فقد أوشك ليل القرية على الانتصاف ، والناس نيام ، وأحد شوارعها مضاء بمصباح زيتى خافت مثبت برأس عمود • والعسكرى صابر يبدو قلقا مهموما فى جلسته ، وقد أسند رأسه الى العمود ، ويده ممسكة بفانوس منور • وكأنه فيلسوف حائر ، ساءه ضياع الحقيقة وسط ركامات من الزيف والأضاليل • انه لا يعانى الآن من تحـول الأكذوبة التى اشترك فى تحبيكها الى غول حقيقى ينشب مخالبه فى رقاب عدد من المظلومين الطيبين ، وانما يعانى من البحث عن القنبلة الحقيقية ذات المفعول الناسف ، والتى اختفت فجأة ، ويمكن أن تنفجر فى أبرياء مطحونين • لقد تضخم همه ، عندما تحول عن مشكلة فردية تتعلق بالقنبلة المزيفة ، الى قضية عامة خطيرة ، تتعلق بالمجتمع الذى يعايشه • ويمر به فى جلسته الصول درويش وكأنه نابع من عقله الباطن ، ويحاول أن يقنعه بتصديق الأكذوبة التى صنعا بدايتها معا ، وهى أن خبير الحكومة العارف المجرب قد نزع عن قنبلة الكوم فتيلها ، وأنه ليس هناك ما يسمى بقنبلة حقيقية ضائعة • ان درويش يسعى الى استبدال الحقيقة بالوهم ، والوهم بالحقيقة ، حتى لا يحدث خلل فى ترتيب العالم الذى حولهما • الا أن صابر يرفض ايهامه بالفروض الملفقة ، ويتمسك بصوت ضميره الذى لا يخدع ولا ينى عن الصراخ ، بأن القنبلة التى أمسك بها الخبير الأفاك ، مجرد « حتة حديد مصدية » مطروحة على المكتب كثقالة ، منذ خمسـين سـنة • أما القنبلة المفقـودة فهى حقيقية ، وحدسه وخبرته وممارساته تؤكد أنها خطيرة ومهلكة ، ويمكن أن تنفجر فى طفل برىء وحيد والديه ، أو فى امرأة كادحة جمعتها مع الحطب الذى كانت تلملمه ، أو فى رجل عجوز يعول أسرته الكبيرة ، أو فى صبية حلوة تحلم بالسعادة• وينتفض درويش مفزوعا لأن ضميره يمكن أن يصحو ويتخلى عن مسايرة الواقع الفاسد ، فيسرع الى انامته بمحاولة تخدير ضمير صابر وتحذيره بالوعد والوعيد • فذكره درويش بنعمة الترقية التى حصل عليها ولم يكن يحلم بها ، وبرضا الادارة الذى سيظل يتعقبه حتى نهاية عمره ، ثم يحذره من مغبة الانصياع لما يسميه بصوت العقل الواعى ، والا اتهم بالجنون ، وفقد وظيفته ، وتشرد أولاده فى الشوارع • وأخيرا يهدده بمحاكمته ان لم يتوقف عن التمادى فى الهذيان ، ويتناسى كل تفصيلات الموضوع ، لأن الواقع الملفق أصبح حقيقة ، ويستحيل تصحيحه من أجل حقيقة أخرى كامنة الآن فى عالم الوهم •

ولا يكاد درويش ينصرف مهددا صابر ومتوعده ان هو كشف سر القنبلة ، حتى يدخل الشيخ سيد الذى يلعب هنا دور شخصية حامل

الأنباء فى كثير من المسرحيات العالمية التقليدية . ويخطر صابر بأن وكيل النيابة ومعاونيه قد انتهوا من التحقيق مع المتهمين . ولهذا ، انصرف الحكمدار والمأمور ليبيتا فى محل اقامتهما ، على أن يعودا فى الصباح ، بينما توجه خبير المفرقعات الى استراحةالرى لينام فيها ، وتنازل درويش لوكيل النيابة لينام هو عند العمدة . وقد أصيب العساكر الجراد باسهال شديد بسبب أكل لحمة عجلة درويش والتى كانت مسمومة أما فتحى شاويش الحكمدار فهو لا يزال ساهرا فى خدمة وكيل النيابة . ويضيف الشيخ الى تلك الأخبار التى يخطر بها صابر ، سرا شخصيا . وهو أن المبلغ الذى يدخره منذ خمس سنوات ويخفيه فوق التكعيبة التى خلف النقطة ، قد اطمأن عليه الآن ، وقد أوشك على بلوغ العشرة جنيهات ، مما يتيح له تحقيق حلمه القديم فى فتح دكان . وهنا يتوقع حدوث فجيعة أخرى ثانوية يقوم بها الأذناب والطفيليات التى تتغذى على ما يتخلف من موائد السادة الكبار .

وتأتى سالمة تحيى صابر ، وفى أثرها أمها فردوس التى تجاهد فى اقناع ابنتها بزيارة فراش الضابط ، ولكن سالمة تصر على الرفض . فمع أنها تبدو فى نظر أمها رخيصة ، وفى متناول أى فلاح جلف قادر على دفع الأجرة ، الا أنها تحس فى أعماقها ، بأن فى استسلامها لأحد الأفندية من رجال السلطة مهانة لكبريائها ، لأنه ضد ارادتها . فللانسان الطبيعى — مهما كان صغير الشأن اجتماعيا — ارادة اختيار تجاه شىء يعنيه ، وقد تلويها الظروف القاهرة ليا ماحقا ، الا أنها اذا تصلبت بفعل المبدأ ، فانها لا تلين ولو بالاستشهاد . ان التسليم للضابط لا يعنى لها مجرد نوبة من نوبات خطاياها الجسدية ، وانما يعنى خيانتها لارادتها الحرة كانسان ، وهى الزلة التى لا تغتفر . أما ما عدا ذلك من خطايا فهى متضعة وعادية ، لأنها مجرد ممارسات ارادية لأكل العيش . ويتبنى صابر موقف سالمة الرافض ويؤيده ، لأنه يعزز موقفه الأخلاقى ، ولا يبالى باحتجاج الأم ، وهجومها الشرس عليه بدعوى تحريض ابنتها ضدها .

ويتسلل سيد خارجا من الموقف ، متجها الى التكعيبة — مرة أخرى — ليطمئن على وديعته المالية ، بعد أن أثار صابر شكوكه فيما اذا كان قد رآه أحد وهو يحصى مفرداتها منذ فترة وجيزة . وتدخل جليلة وكأنها متجملة وتطفح بالأمل . وتخطر صابر بأنها فى طريقها الى النقطة لمقابلة زوجها الحبيس رشوان ، ربما احتاج الى خدمة . فينصحها صابر بالتراجع ، ولا يعلل لها سبب ذلك . فهو يدرك — كما تدرك هى فى سريرة نفسها — أن الليل قد أليل ، ولا يسمح للمحصنات بالحومان حول مهاجع الذئاب . الا أنها تراوغ نصيحته ، وان أدركت مغزاها الخفى ، وتواصل سيرها الى

النقطة ، وكأنها مسلوبة الارادة عن عمد ، وتستجيب لهاجس باطنى ، يلوح لها من جوف ضباب الشك الغامض ، بأنها لا تمانع فيما اذا كان جسدها يمكن أن يكون مفتاحا فى يد أحد رجال السلطة ليحل مشكلة زوجها ٠

وتعاود فردوس الحاحها على ابنتها سالمة لتقوم بزيارة سرية قصيرة للضابط ، لأن فيها « بريزة ، أو عشوة » أو ــ على الأقل ــ رضا السلطة وتشريفها ٠ ولكن سالمة لا تزال ترفض وتتأبى ، وتتوقع ــ كامرأة مجربة ــ سقوط واحدة أخرى غيرها ٠ فتنصرف الأم ساخطة ، وهى تتوعد ابنتها بالانتقام ، لتقوم هى نفسها بالزيارة ، فهى ــ على حد قولها ــ لا تزال جميلة وناضجة ويشتهيها الملك ذاته ٠

ولكن ــ ولأول مرة ــ لا ينقضى الوقت النسبى الكافى الذى يسمح بمعقولية زمن وقوع الأحداث على المستوى المسرحى ، اذ سرعان ما تعود الأم بعد أن قامت بزيارة البك الضابط ، الذى لا يزال يطالب بسالمة ٠ وسرعان ــ أيضا ــ ما تعود جليلة من زيارتها السرية هى الأخرى ، بعد أن تلقت وعدا باطلاق سراح زوجها فى الصباح ٠ ويثور صابر ضد هذا الوعد الكاذب ، لأنه يؤمن بأن جليلة دفعت ثمنه باهظا ٠ وهنا تتعالى عليها سالمة ، لأنها تحس بأنها ــ أى سالمة ــ قد تفوقت فى تلك اللحظة على كل نساء الأرض ٠ وتتهكم عليها ــ كما تهكمت على أمها قبل قليل : بقولها : « اتعشيتى فراخ ؟؟ اداكى العضم ؟؟ » (ص ١٧) ٠

وتزداد سمعة الادارة سوءا على سوء ، بدخول الشيخ سيد وهو يصرخ ويستغيث ، لأن تحويشة خمس سنوات قد ضاعت فى لحظة ، وضاع معها أمل جميل فى مستقبل اجتماعى مستقر ٠ لقد كان الشاويش فتحى يترصده خلسة ، وهو يرقى التكعيبة ويطمئن على وجود مدخراته ٠ ولما يحاول صابر اثناء الشيخ سيد عن اتهام الشاويش بالسرقة ، يروح يؤكد له أنه رآه بنفسه وهو ينزل من التكعيبة ، بل ان سالمة ــ على حد قوله ــ رأته أيضا ، لأنها كانت فى زيارة خاصة للضابط ٠ وتصاب جليلة بالحرج الشديد الذى يتأكد بنوبة من النشيج المر ، لأن سالمة بريئة من تلك الزيارة الآثمة ٠

والتصريح بأن زير النساء هو ضابط المباحث ، يأتى متأخرا فى النص ٠ فمع أن الاشارة الى أنه « ضابط » تأتى مبكرة ، الا أنها لا تحدده، بينما تلقى بالشك على ممدوح الذى ينام فى الدور العلوى بالنقطة ، أو على أمين صاغ البوليس وخبير المفرقعات الذى يبيت فى استراحة الرى٠ ان ضابط المباحث ــ المتهم الآن بايقاع جليلة وغيرها فى شرك الجنس المحرم ــ كان يمكن أن يظهر على مسرح الأحداث فى المشهد الأول أو الثانى

من الفصل الثانى ، حتى ينصرف ذهن المشاهد اليه مباشرة ، بدلا من التساؤل ـ حتى الفصل الأخير ـ عمن يكون هذا الضابط بالتحديد ٠

وتجرى أحداث المشهد الأول من الفصل الأخير فى غرفة السجن التقليدية الملحقة بمبنى النقة ، حيث أودع الثلاثة المتهمون بوضع القنبلة٠ ويفاجأ ثلاثتهم بالعسكرى صابر وهو يدخل عليهم سجينا رابعا ـ هو وسالمة الغازية ٠ فيثورون ـ وخاصة عبد التواب الشيخ الورع ـ محتجين على مضاعفة تعذيبهم بوجود أنثى شهية مستباحة بينهم ٠ فهى ـ على المستوى الظاهرى ـ قد تكون عاملا مساعدا على زيادة الاحساس بالارهاق العصبى والنفسى ، أما على المستوى الباطنى ، فقد تكون عينا سرية بينهم لصالح الشرطة ٠ وفى كلا الحالين ، يكون فى وجودها تهديد لأمنهم الحسى والفكرى ٠ ولكنهم سرعان ما يذعنون للأمر الواقع ، بل ويرحبون بها ، عندما يعرفون أنها بريئة مما يظنون ، وأنها ـ وان كانت سيئة السمعة ـ الا أنها أعربت عن مبدأ أخلاقى شريف برفضها الشهادة ضدهم زورا ٠ ولا يكادون يأنسون اليها ، ويشركونها طعامهم البسيط ، حتى يفتح باب السجن ، ويلقم بضحية أخرى ٠ انه الشيخ سيد الذى ضربه الشاويش فتحى ضربا مبرحا ، ودحرجه بحذائه على الأرض الى الداخل ، غير عابىء بتوسلاته واستغاثاته واعتذاره الشديد له ، عن اتهامه بسرقة الجنيهات العشرة : « أنا غلطان ٠٠ أنا كداب ٠٠ وحياة تربة النبى كداب ٠ بقى أنا معايا عشرة جنيه ؟ منين ؟ طيب لو كان معايا عشرة جنيه ، كنت حطهم برضه فوق التكعيبة ؟؟ » (ص ١٠٧) ٠

ولكن الشاويش فتحى لايستجيب لضراعات الشيخ سيد واعتذاراته، ويتركه مسحوقا مقهورا باكيا ، يؤكد لزملائه المسجونين ، أن فتحى هو وحده اللص السافل الذى سرق نقوده ، وحرمه أحلامه ومستقبله ٠ ويستشهد على ذلك بسالمة التى كانت خارجة فى منتصف الليل من بيت ضابط المباحث ٠ فيثور محفوظ ضد سالمة المسترخصة ـ فى نظره ـ جسدا ونفسا ، ويعاوده الشك فى علاقتها بالسلطة ، فيهددها بالقتل انتقاما من خيانتها المزرية ٠ فيهدئه رشوان ، ويطالبه بارجاء معرفة الحقيقة الى حين ٠ وبالرغم من الثورة العامة والاتهامات السيئة الموجهة ضد سالمة، فانها تبقى متماسكة ، وحريصة على كتمان السر ، بل ولا تمانع فى الصاق تهمة الزيارة الليلية بنفسها ، دفاعا عن سمعة جليلة زوجة رشوان ٠

ويفتح باب السجن ، ويدخل الصول درويش ـ هذه المرة ـ آمرا مسجونيه الثلاثة ـ محفوظ ، ورشوان ، وعبد التواب ـ بالخروج ، والمثول أمام النيابة ، للتحقيق معهم فى تهمة وضع القنبلة التى تخفى وراءها جريمة سياسية ٠ وهنا ينتفض ضمير صابر ٠ أحد المشتركين

الأساسيين فى تأليف لعبة القنبلة الهزلية ، والتى تسير الآن فى طريق التحول الى مأساة حقيقية • ويعترض على مبدأ التحقيق مع أبرياء مظلومين، ويحاول تصحيح مسار القضية بالرجوع الى مصدرها الأول ، فيبدأ بنزع شريطى الترقية من ذراعه ، ويلقى بهما على الأرض ، ويصر على افشاء الحقيقة كاملة • فيعترض درويش على تراجع شريكه ، ويتهمه بالجنون ، لأن الأكذوبة أصبحت واقعا مؤكدا فى نظر السلطة التى يستحيل عليها التراجع • وتجتاح صابر موجة عارمة من الصراحة ، وينفجر صوته شظايا حارقة ، ويعد بافشاء السر ، واذاعة قصة القنبلة كاملة ، كما خبرها • ويتأكد ذلك الوعد فى مصيره المأسوى فيما بعد ، والذى حذره منه شريكه درويش ، بل واشترك فى صنعه •

وفى مشهد المسرحية الختامى ، يبدو منظر رصيف محطة السكة الحديد بالقرية • ويدخل المتهمون الثلاثة ، وأيديهم مكبلة بالأغلال ، وفى حراسة اثنين من العساكر المدججين بالسلاح • انهم مرحلون الى العاصمة، حيث يلتقى المجرمون السياسيون بعتاة المحاكم العسكرية ، وحيث السجون أرحب ، والجلادون أشد بطشا •

ويخطرهم ناظـر المحطة ، بأنهم سيشحنــون فى عربة السبنسة بالقطار ، مسايرة لمنازلهم الوضيعة • ثم يهل العسكرى صابر ، وهو ملفع بقميص المجانين ، وفى حراسة عسكرى بلا سلاح • فالحقيقة التى أعلنها وصرخ بها ، لم تقنع أحدا من المسئولين ، بل عدوه ــ ومعهم درويش ــ مجنونا ، يجب التخلص منه ، بايداعه مستشفى المجانين ، بعد أن كان فى نظرهم ــ من قبل ــ بطلا وطنيا يستحق التكريم والترقية • وعلى هذا ، فان تقدير الثواب والعقاب أمر يخضع للمصالح المشتركة •

ثم يدخل ــ للسفر أيضا ــ الصول درويش ــ وفى يده ســـــلة مليئة بالبلح المطلوب ، ويتبعه بعض الفلاحين يحملون سلالا أخرى ، محشوة بمطالب الحكمدار من لحم ، وزبدة ، وبيض • ويقف الصول غير بعيد من رفيقة السابق صابر الذى يجبره على الدخول معه فى حوار • ويعزو الصول كل ما حدث الى المقدر • وهذا تبرير العاجز • ويحاول أن يستعذر لموقفه الشائن ، بأنه بذل أقصى ما فى جهده لنوعية رفيقه وترشــيده ، ولكنــه لم ينتصــح • وكان من الطبيعى أن يؤدى رفض الانتصاح ، وعدم الرضوخ لمطالب السلطة ــ حتى ولو كانت هى الجور نفسه وكله ــ الى عقابه بتهمة الجنون • وهذا بالنسبة لادراكه للأمور الجارية ــ جزاء عادل وطبيعى • واذا كان صابر برفضه الاستسلام يعد ضحيــة صدقه مع نفسه ، فان الصول ــ الذى يبدو منتصرا ــ انما هو ضحية أخرى ، ولكن لكذبه مع نفسه • ولهذا ، فهو مسافر الى المديرية ،

كى يطلب من المسئولين فيها ، نقله من نقطة الكوم الأخضر التى كانت مسرحا لجريمة اعتقاده فى حتمية مواراة السلطة وتشويه وجه الصدق ٠

ويسأل الصول درويش ناظر المحطة عن مكان وقوف عربة الدرجة الثانية فى القطار ، والتى سيركبها مع الشاويش فتحى مراسلة الحكمدار ٠ فيشير الناظر الى مكانها فى منتصف الرصيف ، بينما يشير الى الجهة اليمنى على أنها موقف عربة الدرجة الأولى ، والى طرف الجهة اليسرى على أنها موقف السبنسة ٠ أما عندما يتغير ترتيب عربات القطار ــ كما يعلق صابر على ذلك ــ فان ركاب الدرجة الأولى سيصبحون فى مكان ركاب السبنسة ٠ وقد يدل هذا الترتيب المحتمل الحدوث ، على أن طرفى التصنيف الطبقى حول المنتصف ، ليس شيئا ديموميا ، ولكن التغيير الثورى يمكن أن يتيح لطبقة السبنسة من العمال والفلاحين والمثقفين احتلال الدرجة الأعلى فى سلم الهرم الاجتماعى ، أو الدرجة الأولى فى قطار السلطة الحكومية ٠ وفى تلك الحالة ، يتحول السادة الذين يصرون على توارث أماكنهم العليا الى المواضع السبنسية ، أو العريضة فى المجتمع ٠ أما الوصوليون ، والانتهازيون ، والمتبرجزون ، فهم ــ بحكم وضعهم الطبقى ــ وسطيون محافظون ٠ فهم وان كانوا ينفرون من القائمين على يمينهم ، ويسعون الى مصالحتهم وارضائهم والالتحام بهوامشهم ، كلما أمكنهم ذلك ٠ ولهذا ، فهم مستمسكون دائما بمقاعد الدرجة الثانية الآمنة من مخاطر المغامرة ، والتى تتيح لهم دائما تحقيق طموحاتهم الطبقية ، بغض النظر عن امكانية تبادل الأمكنة بين الطرفين المتناقضين ٠ ان الموضع الأمثل لامساك العصا ــ بالنسبة لهم ــ هو منتصفها ٠

ان صابر ببروده وصراحته القاسية يطارد ضمير درويش ، كما يهدده بالاغتيال المعنوى ، عندما يذكره بأن القنبلة الحقيقية الموجودة فعلا وواقعا ، لابد وأن تفرقع ٠ انها كائنة وحادثة ، ولربما كانت مخبوءة فى سلة البلح التى يحملها كهدية ٠ ان الثورة على وشك الانفجار ، وميعادها أو موضعها أقرب مما يظن أحد ٠ فيزور عنه درويش مغضبا ، لاحساسه بالهزيمة ٠ ويروح صابر يستقبل مناصريه وأتباعه البسطاء الذين جاؤوه من القرية ، ليشاركوه ركوب السبنسة ٠ ان سالمة جاءته هاربة من أمها ، أو من ماضيها المنحرف بعد أن اكتشفت واقعها الأليم ٠ فالتجربة الشريفة التى خاضتها ، أكسبتها ثقة بنفسها وبأمثالها من المكافحين ، ووضعتها على الطريق الصحيح ٠ كما يأتى الشيخ سيد ــ هو الآخر ــ وفى صحبته ــ بعض الفلاحين العازمين على اللحاق بركاب السبنسة ٠ أما جليلة التى

جاءت تندب سقطتها ، وتستغفر زوجها ، فلم يعد لها مكان ، لا فى حياته، ولا مع مجموعة المسافرين ٠

ثم يدخل الحكمدار ، والمأمور ، وخبير المفرقعات ، محروسين بالعمدة وخفرائه ٠ ويتجهون مباشرة الى الجهة اليمنى ، حيث ستقلهم عربة الدرجة الأولى فى القطار ٠ لقد انتهوا الآن من حبك أطراف المؤامرة الرخيصة ، وعليهم الآن تزويقها بتبادل بعض عبارات المجاملة والنفاق ، وتمجيد كل كل منهم جهود الآخر ٠

ويدق جرس المحطة،معلنا قرب وصول القطار ٠ ويصطف المسافرون فى ثلاث مجموعات طبقا الدرجاته الثلاث ٠ وبينما يتهيأ الجميع لاستقبال القطار يصيح صابر :

« برضـــه مش حتهــرب يا درويش أفنــدى ، لا أنت ولا البشوات والبهوات بتــوعك ٠ حتهربوا تروحوا فين ؟؟ القنبلة حتفرقع وتجيب عاليها واطيها ٠ الأرض كلها قنابل ٠ القطر مليان قنابل ٠ بلدنا انزرعت قنابل خلاص ٠٠ وحتفرقع ٠٠ وتجيب اللى قدام ورا واللى ورا قدام ٠٠ البريمو حيبقى سبنسة ، والسبنسة حتبقى بريمو » (ص ١٣٨) ٠

ويعلو صوت القطار الهادر ، ويضيع فيه هتاف صابر ، وصراخ جليلة التى لا تزال تستصفح زوجها ، وتندب سقوطها ، ولكن لابد وأن يفوتها القطار ٠

وصيحة صابر الأخيرة تلك ، تلملم فى قبضتها خيوط رؤية المؤلف المنبثة فى عروق المسرحية ، ولا تعبر عن واقعية اجتماعية نقدية كالكثير من مسرحيات الخمسينيات والستينيات فحسب ، ولكنها ــ تتميز ــ الى جانب ذلك بمنحاها السياسى كواقعية اشتراكية ، تبشر الطبقة الكادحة المطحونة بأمل فى مكان أرقى ، ومستقبل أفضل ٠

مستويات الرمز

ان مسرحيـــة « السبنسة » لم تشـــهد لمؤلفها ــ بعـــد مسرحيتيه السابقتين ــ على تقدم فى الحرفية المسرحية ، وانما أيضا على اخلاصـــه الصادق ــ الذى أثبت استمراره بعد ذلك ــ لقضايا الشعب السياسية ، وكذلك تشهد على سعة الرقعة الرمزية ودلالاتها الاجتماعية ٠

فلا شك أن قرية « الكوم الأخضر » ــ التى تدور فيها أحداث المسرحية ــ ترمز الى مصر الخضراء الزراعية الخصيبة البسيطة المهملة ، التى حبلت سرا بالقنبلة الثورية ، وأخفتها عن عيون موسى وزبانيته • وأن نقطة الشرطة فيها ــ بقنواتها الرئيسية والثانوية ــ ترمز الى أذرع أخطبوط الهيئة الحاكمة ، بكل مفاسدها ، وزيوفها ، واستغلالها ، وأساليبها فى الارهاب والترغيب •

ويمثل المسافرون فى القطار ، أبرز التركيبات الطبقية نتوءا فى المجتمع المصرى ، بأهم ميولها وأطماعها ، بدءا من رغيف الخبز ، ومرورا بالدكان الصغير ، ولحظات الجنس الحرام ، وأطايب الثناء ، والمأكولات الشهية ، والنياشين ، والترقيات ، والمكافآت المالية السخية ، ورضا المسئولين وتبريكاتهم •

أما القنبلة المختفية ، فهى التعبير المجازى الذى يرمز الى حتمية الفعل الثورى • فاذا كانت السلطة الادارية مسخرة ــ بكل جبروتها وبطشها وادعاءاتها وأكاذيبها ــ لاجهاض أى تمرد شعبى ــ طمعا فى عطايا الطبقة العليا كثمن المحافظة عليها ــ الا أنها هنا تبدو فاشلة تماما ، لأن التمرد مرموز له بالقنبلة الكامنة فى ضمير الشعب • واستطاع هذا الكمون أو الاختفاء ، أن يحمل جهاز الحكم على أن يضلل نفسه بنفسه ، وأن يزيف واقعه كى ينعم ببطولة موهومة • ومن ثم ، فان المحرك الأساسى لعصب المسرحية الرئيسى هو الرغبة فى التعامى عن القنبلة الحقيقية المختفية ، التى خدعت خبير المفرقعات والذين استأمنوه ، واستوثقوه ، واستنصروه ، ولجأوا الى تزييف قنبلة تثبت جدارتهم • ومن هنا ، تعلقوا بالوهم ، ولم يعد يهمهم ما اذا كانت هناك قنبلة حقيقية أم لا ، وما اذا كان المقبوض عليهم مذنبين حقيقيين أم أبرياء مسالمين •• وهل هناك خداع للنفس أبعد من هذا ؟؟

ان القنبلة ــ أو البذرة الحقيقية للثورة ــ سلمت من مطارداتهم ، وبحثهم فى الكشف عنها • وهنا يكمن جوهر التنوير فى المناورة ، والمداورة ، والخفاء والتجلى ، ليتم اكتماله فى ضمير الشعب ، وفى أدواته المادية أيضا ، ويولد عملاقا كاسحا • فالقبض على ممثلى قوى الشعب العاملة ــ العامل والفلاح والمثقف ــ ومحاكمتهم ظلما وعدوانا ، بدعوى استنزاف محاضن التمرد ، انما هو خدعة ضخمة ، تخدع بها الادارة نفسها • اذ أن العوامل المجددة ، والمنشطة لروح الرفض والثورة ، لا تزال قائمة ، تستفحل وتستشرى وتتضخم فى كل مظاهر الفساد والظلم ، واالرشوة ، والاستغلال • وهذا كاف لتجديد خلايا الثورة فى أفواج ، وأفواج أخرى متتالية من الطبقة الصغيرة المهروسة ، والمتمندجة

فى رشوان ، ومحفوظ ، وعبد التواب ، وصابر ، وسيد ، وسالمة ، بل وفى جايلة التى أرغمها الوعد الكاذب على السقوط • ان التلويح بآلات القهر والتعذيب ، واللجوء الى مصادرة الفكر واخماد الحق فى اعلان الشكوى . قد تكون عوامل فعالة فى اطالة أمد اختفاء القنبلة ، ولكنها تعجز عن فثأ الروح الثورية ، ومنعها من التحقق والوصول الى غاياتها •

أما صابر — فمن موحيات اسمه ومواقفه — فيرمز الى رجل الشارع الشعبى العام ، الذى يمكن أن يكون ذكيا ، وجلودا ، وحمولا ، وخفيف الظل ، وضحوكا حتى عند اشتداد الكرب ، الا أنه يأبى المساومة ، ومخادعة ضميره وقت تأزم الضمير الوطنى • ومع أنه ليس شخصية محورية ترتكز عليها حبكة المسرحية ، الا أن الأحداث تصطفق حوله لتبرزه ويبرزها • فالمعالجة الدرامية — عند كاتبنا سعد وهبة — تميل الى تناول شرائح اجتماعية واقعية ، بدلا من تناول بطل فردى مطلق ، يرتبط مصيره بقدره هو كفرد • ومن ثم ، فان التركيز النسبى على شخصية صابر ، جعلته نمطا أو نموذجا لا يرتبط مصيره بمصير طبقته فحسب ، وانما — أيضا — بمصير طبقته من المشاهدين • فهو — بغض النظر عن وظيفته السلطوية — يمثل ضمير الشعب النضالى أو العسكرى الواعى بحقيقة القنابل ان صح هذا التمثيل • وهو — فى الوقت نفسه — يشترك فى خصائص عامة مع أفراد طبقته التى استقطبته أو استقطبها قبل وعند سفره فى السبنسة • وبذا ، فهو يحلم — مثلها — بالأمل فى الخلاص ، وفى السفر بالدرجة الأولى النظيفة الراقية ، بعد انفجار القنبلة أو اندلاع الثورة التى لن تكون من أجل مصلحته هو وحده فحسب ، بل من أجل الجميع ، ومن أجل تغيير عالم فاسد يعوزه المنطق والعدالة •

التنفيذ

ان سعد وهبة مؤلف مسرحى واقعى ، حتى ليكاد يقترب بواقعيته من الأسلوب الطبيعى الذى يفترض عرض شريحة من الحياة على خشبة المسرح • فهو يصور شخصياته فى ألفة ، وكأنه خالطها زمنا ، وتعرف على أهم خصائصها الحسية والمعنوية • ويتوسل فى ذلك التصوير ، بحوار عامى سهل مكثف الدلالة ، ومواقف صادقة تلابس واقعها ، بمناخه الزمانى والمكانى • ومن هذا التصوير ، نكاد نشم رائحة عرق شخصياته ، ونحس بأنفاسها ، ونلمس جلودها ، وكأنها تدب بيننا فى الحياة • ولذا ، كان أى تفسير اخراجى لمسرحياته ، يبتعد عن الواقعية فى اتجاه التجريد ، محفوفا بالزلل • وهنا يرجع أحد الأسباب الرئيسية فى نجاح اخراج

سعد أردش لمسرحية « السبنسة » منذ ثلاث وعشرين عاما · فقد ترجم الأسلوب الواقعى فى الكتابة الدرامية ، الى أسلوب واقعى فى الاخراج المسرحى · ولهذا — ولسبب جوهرى آخر — انحفرت المسرحية بأحداثها وشخصياتها وأمكنتها ، فى أذهان مشاهديها حتى اليوم ·

أما مخرجنا الشاب عبد الغفار عودة ، فقد أراد فى عرضه الحالى ، أن يختلف به عن العرض الأول · وهذا الاختلاف أمر واجب ومستهدف ، لأن النص المسرحى يكتسب — بداهة — حياة جديدة فى كل جيل يمر به ، وقادر على أن يلبس أردية مختلفة ، باختلاف الزمان والمكان · ومع أنه نجح فى اخراج النص برؤيته الخاصة — رغم عراقيل الظروف السلبية العامة الطارئة على الحركة المسرحية الراهنة — الا أنه لم يستطع أن ينحى عن الأذهان انطباعات العرض الأول ، ولا أن يمنعها من أن تعقد مقارنة بين العرضين القديم والحديث ·

ولعل أهم فارق ملحوظ يؤاخذ عليه العرض الحالى ، هو تناسى واقعية النص الحرفية ، واللجوء الى تجسيم شبه جمالى فى الأداء التمثيلى وفى الديكور الذى قـام بتصميمه الفنـان زوسر مرزوق · وبهذا ، كاد يتلاشى عمق احساس المتفرج بحياتيـة الشخصيات الشعبية البسيطة ، بل وتنـازل النص عن الكثير من ملامح بيئته الاجتمـاعية ، ونكهتها الخاصة · فالتجمل ، والتأنق فى تنفيذ الديكور هو ضد طابع المسرحية الواقعى ، والذى لا يحتمل الترميز ، والايحاء ، والتجريد ·

والفارق الثانى هو تأبى العرض الجديد على الالتزام بحرفية النص المطبوع الذى بين أيدينا ، والذى يعتبر الوثيقة الأصلية لمراجعة سعد وهبة نقديا الآن وفيما بعد · فقد أجرى المخرج بعض التعديلات · استفاد العرض من بعضها استفادات طفيفة جدا مثل تغيير كلمات : الأقة ، المليم ، رتبة الصاغ ، الحكمدار ··· الخ · أما التدخل فى تغيير بعض العبارات، اما بتجديد بعضها واما بحذف أو تحوير بعضها الآخر ، فقد أحدث شيئا من الضرر فى بعض المواقف ، التى لا يحسها المتفرج العادى ، ولكن يشعر بها محلل النص ودارسه · فالحبكة الدرامية — بما تنطوى عليه من أحداث وشخصيات وفكر ولغة ومنظورات مسرحية — هى معادلة فنية مصنوعة لتصورات المؤلف الشخصية ، ورؤيته الشمولية لعمله ككل ، مركب من أجزاء وجزئيات بانية · لذا ، ينبغى أن تكون رؤية المخرج عملية تفسـيرية لرؤية المؤلف ، عن طريق التجسيد بعنـاصر العرض المسرحى المعروفة · أما تدخل المخرج فى نص مسرحى — كقاعدة عامة — فهو يعنى اضافة بقع لونية — فيما لا مسوغ له — الى لوحة أصلية مكتملة فى حد ذاتها ·

والفارق الثالث السلبى بين العرضين ، فهو الايقاع المتسرع فى العرض الجديد • وكأن الممثلين فيه كانوا على عجل من أمرهم ، فراحوا ينفضون عن كاهلهم ما أكرهوا على حمله • ولهذا ، لم يكن العرض مشبعا بالحماس الذى يعتبر عنصرا من عناصر التجويد فى تصوير الشخصيات، واكسابها أبعاد الحياة وصدقها •

ومع هذا ، لا يفوتنا التنويه بجهود المخرج ، عبد الغفار عودة ، وممثليه المجيدين ، وفى مقدمتهم عبد المحسن سليم (صابر) ، وعادل هاشم (مدير الأمن) ، ونادية السبع (فردوس) ، وزملاؤهم الآخرون الذين رحبوا بالوقوف فوق خشبة المسرح ، فى زمن أعتم أغبر ، أصبح المجد الأدبى والمادى فيه للمسلسلات التليفزيونية الهابطة •

مرجع :

سعد الدين وهبة • مسرحية السبنسة • القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر • الكتاب الماسى • العدد ١٤٩ ، ١٣/٤/١٩٦٦ •

مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية

من الحقائق التاريخية المقررة فى سيرة شاعر العربية الكبير أحمد شوقى ، أن الخديوى توفيق لما أعجب بنباهته وهو فتى ، وتوقع ما يمكن أن يكون عليه ربيبه من رفيع المنزلة فى الشعر ، أمر له ببعثة تعليمية الى فرنسا ، مدتها أربع سنوات ، على حساب سموه · واختار شـوقى الحقوق موضوعا مكملا لدراسته السابقـة ، العلمه « أنها تكـاد تكون من الأدب » ، غير أن الخديوى أشار عليه ، أن يجمع « فى الدراسة بينها وبين الآداب الفرنساوية بقدر الامكان » (١) ·

وتحقيقا لهذه المنة الرفيعة ، غادر شوقى أرض الوطن ، والتحق بمدرسة الحقوق بجامعة مونبلييه فى أوائل عام ١٨٩٠ ، ثم انتقل ــ بعد سنتين ــ الى جامعة باريس ، حيث نال منها أجازته النهائية فى منتصف عام ١٨٩٣ ، ثم عاد الى مصر فى نوفمبر من نفس العام (٢) ·

وانطلاقا من هذه الواقعة (الحقيقية) المتعلقة بدراسة شوقى فى فرنسا ، كان ولابد للنقاد ــ الذين تنـاولوا مسرحيـاته بالتحليل أو العرض ــ أن يشتعلوا حماسا ، ويروحوا يؤكدون تأثره المحتوم بالثقافة الفرنسية ، ويربطون هذه المسرحيات بخصائص بعض المذاهب الأدبية ، وخاصة بأصول المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، كما طبقت فى تراجيديات القرن السابع عشر بفرنسا · وهذا الربط ــ الذى أصبح مسلمة يتناقلها الدارسون فى بحوثهم بوعى وبلا وعى ــ هو ما يهمنا تمحيصه فى هذه المقـــالة ·

فالدكتور شوقى ضيف ، يشير الى ذلك التأثر بقوله : « وهذا كله يعنى أن شوقى أقبل على المأساة وهو يعرف قواعدها · ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى فى أثنـاء القرن السابع عشر » (٣) · كما يرى أستاذنا الدكتور محمد مندور ، أن شوقى قد تأثر : « بالكلاسيكية

الفرنسية ، ولكنه يميل الى ناحيــة كورنى ، أكثر من ميله الى ناحيــة راسين ، ... ... وتأثر شوقى بكورنى أكثر من تأثره براسين ، لا يمنع من آنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكى بوجه عام » (٤) • ويكرر أستاذنا هذا المعنى مرة أخرى فى قوله : « اذا كان شاعرنا (شوقى) قد تأثر فى أدبه المسرحى بمذهب أدبى بعينه ، فان تأثره قد كان أوضح ما يكون بالمذهب الكلاسيكى » (٥) • أما الدكتور على الراعى فيشتط فى تقدير هذا التأثر حين يقول بأننا « درجنا على القول بأن مؤثراته المسرحية قد جــاءت من روائع المسرح الكلاسى الفرنسى عــلاوة عــلى مسرح شكسبير المختلط الاتجاهات • وهذا القول حقيقة لا تقبل مناقشة ... (؟؟) وكل من الكتاب الثلاثة : درايدن ، وكونجريف ، وشوقى ، قد نهل من مصدر واحد هو المسرح الكلاسى الفرنسى ــ كورنى بالذات فى حالة المآسى ، وموليير فى حالة الكوميديات » (٦) •

كما يذكر الدكتور ماهر حسن فهمى ، أن شوقى أعجب « بالمسرح الكلاسيكى فى فرنسا ، مسرح كورنى وراسين وأمثالهما ممن استمدوا أصول مسرحهم الشعرى من التاريخ ، ومن أعمال البطولة ، وصاغوها صياغة أسلوبية ممتازة » (٧) • وينحو محمد كمال اسماعيل نفس المنحى بقوله : « ولقد اتجه شوقى الى الكلاسيكيين الفرنسيين من رواد المأساة والملهاة فى القرن السابع عشر ، أمثال كورنى وراسين وموليير ، يسترشد بمسرحياتهم وآرائهم ، وان انتجع غيرهم » (٨) •

ولا يقتصر هذا الأمر على هؤلاء الدارسين فحسب ، وانما أصبح من المسلم به عند كبار الباحثين وصغارهم وتابعيهم ، أن أحمد شوقى ــ خلال دراسته فى فرنسا ــ تعبب من حياض آدابها الفياضة ، واتصل اتصالا مباشرا بروائع مسرحها ، وخاصة آثارها الكلاسيكية التى راد آفاقها ، وتأثرها فى كتابة مسرحياته الثمانية التى وصلتنا •

ولو تجردنا من الالتزام بهذا الحكم ــ شبه الاجماعى ــ ورحنا نفتش ــ بموضوعية ــ فى هياكل المسرحيات الشوقية وأجزائها ، عن الأصول الكلاسيكية كما مورست فى الدراما الفرنسية ، لأمكننا الوصــول الى وجهة نظر أخرى مخالفة لما جرى عليه هذا العرف النقدى • وهذه المخالفة، تتبدى فى نتيجة ، وسببها • وجوهر ذلك ، هو أن الخصائص الكلاسيكية التى يكتشفها الباحثون فى مسرح شوقى ، ويدللون بها على تأثره الواعى بالمذهب الكلاسيكى ، انما هى خصائص عامة قابلة للظهور ــ أو الممارسة ــ فى أى مسرح غير كلاسيكى ، وأنها توجد ــ بنفس المقدار والرتبة ــ لا فى مسرح شوقى وحده ، وانما تشيع على نحو مبعثر وعفوى فى مسرحيات أخرى مصرية معاصرة له ، أو كتبت قبله أو بعده ، فى لغة شعرية ، أو

نثرية ، أو منهما معا • ومع هذا ، لا يحاول النقاد اكتشافها ، وحصرها داخل اطار النظرة المقارنية ، من حيث التأثير والتأثر ، كما يفعلون فى مسرح شوقى • وعلى هذا ، فان ما يسمى بالتأثيرات الكلاسيكية لم يتخلل هياكل هذه المسرحيات وخلاياها كتيار مذهبى واع ، وانما هى فى حقيقتها ظواهر طبيعية ، يمكن أن تتجلى فى أعمال الكثيرين من غير الكلاسيكيين المذهبين ، بل وفى بعض أعمـــال الرومانسـيين ، أو الواقعيين ، أو الطبيعيين ، أو أنصار أى اتجاه أسلوبى آخر ، لأنها ـ أى تلك الظواهر ـ صالحة ، لأن تكون عناصر عضوية عامة فى تكييف التركيب الدرامى ، أيا كان شكله ، أو عصره • ومن ثم ، يجوز تقبل الافتراض بأنه لو لم يسافر أحمد شوقى الى فرنسا ، وقام بتأليف نفس المسرحيات التى بين أيدينـا ، ما اتهمت على هـذا النحو ـ شبه الاجمـاعى ـ بأنها متأثرة بالكلاسيكية ، ولاعتبرت مسرحيات شعرية عادية ، متخلقة فى ظروف عصرها الخاص • لذا ، فان سفر شاعرنا فى تلك البعثة بالذات ، هو السبب الرئيسى الذى استحث النقاد عـلى التفتيش فى ثنايا مسرحياته عن خصائص درامية كلاسيكية ، كما لو أنه ـ فعلا ـ قد آثر أن يرتد الى الماضى ، ويتزود بالثقافة الكلاسيكية ، رغم أن عصره الفرنسى كان يعج بشتى التيارات الأدبية والفكرية •

ونفى هذا التمذهب الكلاسيكى عن مسرح شوقى ، يقودنا الى الوجه الآخر من وجهة النظر المخالفة ، وهى أن شاعرنا لم يتصل بالتراث الدرامى الفرنسى اتصالا واعيا على نحو يحمله على محاكاته والنسج على منواله ، وانما كان همه الانحصار داخل نطاق الثقافة العربية التقليدية بشعرها ونثرها وقوالبها • ولهذا ، كانت أهم مصادر معرفته الأدبية ـ وهو فى الغربة ـ مختارات من الشعر العربى التى حملها معه مطبوعة ، أو كانت أصداء صورها وتعبيراتها وموازينها ، تتردد على لسانه ، أو تعشش فى تلافيف مخه ، وتشكل أدق خلجات فكره العميقة • وعلى هذا ، لم تشغل باله الأعمال الدرامية الكلاسيكية ، ولا غير الكلاسيكية • وان كان قد اضطر ـ بدافع الفضول ، أو الرغبة فى الترفيه ـ الى أن يقرأ نصا دراميا فى الفرنسية وقع فى يده من قبيل المصادفة ، أو أن يشاهد فى باريس عرضا مسرحيا بين حين وآخر ـ فان المانع الثقافى المستخفى كان يعرقل ذهنه عن أن يمتص هذه الطوارىء ، لأن أهم مراكز ـ هذا الذهن ـ كانت متحفظة ، ومشغولة بآثار أعلام أدبياته القومية التى يطمح الى محاكاتها ، أو تطويرها ، أو التفوق عليها • ومن ثم ، جاءت مسرحياته ـ بعد حوالى أربع وثلاثين سنة من اقامته فى فرنسا ـ لا كلاسيكية ، وانما انعكاس لما كان عليه حال المسرح المصرى (بالذات) من اختلاط المذاهب ، حتى الثلث الأول من قرننا الحالى •

« الكلاسيكية الجديدة » حركة مذهبية سيطرت ــ أساسا ــ على الفكر الدرامي في فرنسا ، من بدايات القرن السابع عشر ، حتى قبيل قيام الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر • وكانت الحركة تهدف ــ بوعي ــ الى أن تحقق من جـديد ما كان يتوافر في الكلاسيكية القديمة ، من أصول ، ورصانة ، وموضوعية • ومع أن فرنسا تعتبر المهد الفكري الذي ترعرعت فيه الكلاسيكية الجديدة ــ وزحفت منها الى بلدان أوروبية أخرى ــ الا أنهـا مدينة بميلادها الشرعي للمشرعين الايطاليين الذين سبقوا ــ باجتهاداتهم وتشريعاتهم ــ زملاءهم الفرنسيين بحوالي قرن • ولقـد كان هؤلاء المشرعون الايطاليون يعتمـدون في استنباط أصولهم وتخريجاتهم على كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، الذي كان قد ترجم الى اللاتينية ، ونشر في فينسيا عام ١٤٩٨ م ، ثم نشر في لغته اليونانية الأصلية لأول مرة ــ مع كتاب « الخطابة » ــ عام ١٥٠٣م • أما الباحثون الفرنسيون ، فانهم لم يعرفوا أرسطو الا عن طريق زملائهم الايطاليين ، وكانوا يفتشون في تعليقـاتهم وشروحهم عن قواعـد ، أخـذت تتراكم وتتماسك خلال ثلاثين عاما تقريبا ، حتى استطاعت تكوين هيكل مذهبي متجانس • وعلى هذا ، فان كثيرا من القوانين التي استنها المذهب الكلاسيكي تقع مسئولية استقرائها على عاتق الشراح الايطاليين أول الأمر ، ثم على الشراح الفرنسيين الذين غالوا في الاحتفاء بها ، وضرورة مراعاتها عند التطبيق • وبعض هذه القوانين مستقى فعلا من أرسطو ــ أو من آراء بعض النقاد اليونانيين والرومانيين ، وخاصة هوراس ، وبعضها الآخر استنتاجات شخصية ، معزوة ــ خطأ ــ الى أرسطو البريء ، مثل قاعدة الالتزام بالوحدات الثلاث • وهكذا ، أخذ الاهتمام بالتوصل الى شكل ثابت للدراما ــ بما يماشي طبيعة العصر العقلانية ــ يتحول على أيدي الغلاة من الكلاسيكيين الجدد ، الى انشغال دءوب سيىء بوضع القوانين وتطبيقها بصرامة • وأصبح كتاب « فن الشعر » ــ الذي يناقش أصول التركيب الدرامي ــ سـلطة (استبدادية) تملي شروطهـا على المؤلف الكلاسيكي ، وتتحكم في مزاجه ، وأساسيات بنائه ، بل وتصبه في قالب تطبيقي متجمد ، اذا ما أراد أن يماشي روح العصر ، ويكتب أعمالا درامية صحيحة وخالدة ، كتلك التي بقيت من أعمـال اليونانيين والرومانيين الأقدمين •

ترى ، عندما كان شوقي في مفتتح العشرينيات من عمره ــ وهو يدرس القانون في فرنسا ــ على صلة علمية بأصول الحركة الكلاسيكية وتطبيقاتها الدرامية ، بالرغم من أن صوتها ــ وقتذاك ــ كان قد خفت

تماما ، وعلا عليه ضجيج مذاهب وتيارات أخرى أشد فعاليــة ، وأعظم اثارة ؟؟ أم ترى ، أن لغته الفرنسية كانت قوية وقادرة على فهم لغة القرن السابع عشر ، وأنه كان محافظا شديدا الى الدرجة التى دفعته الى التخلى عن مجريات عصره الفكرية ، ويعود القهقرى الى ما قبل قرنين ــ تقريبا ــ دن واقعه ، كى يتوفر على دراسة ثقــافة الكلاسيكيين ، ويختزنها فى ذاكرته ، ثم يرجع اليها بعد ما يزيد على ثلث القرن ، ليحتذيها فى كتابة مسرحياته ؟؟ أم ترى أنه لم يكن ليهتم لا بالمذهب الكلاسيكى البائد ، ولا بالمذاهب الأخرى المحدثة ، وانما عكف ــ كفتى يحس بوطأة الغربة ــ على دراســته المفروضة ، فأتمها قبل انتهاء مدة البعثــة المحددة بأربع سنوات ، وبقى ــ فى الوقت نفسه ــ مخلصا لثقافته القومية العربية ، ومتأثرا ــ دون وعى ــ بما يمكن أن يكون قد انعكس فى مسرحها الناشىء من تأثيرات (غربية عامة) على نحو اعتباطى ؟؟ ان مسرحية « على بك الكبير » ــ التى نظم شوقى أصلها الأول ، وهو فى سنته الأخيرة بباريس ــ تؤيد هذه الرؤية ٠

● **الأجزاء الكمية :** درس أرسطو فى كتابه « فن الشعر » الأجزاء الكيفية للمسرحية التراجيدية اليونانية ، كما وصف أجزاءها الكمية ٠ وخلاصة هذا التقسيم الكمى ، هو أن التراجيديا القديمة ــ بشكل عام ــ تتألف من عدد من المشاهد ــ أو الفصول ــ التمثيلية ، التى تفصــل بينها أناشيد غنائية جماعية ٠

وعندما أخذ الشكل التراجيدى ــ فى بدايته ــ يتطور بتغير الأوضاع الاجتماعية والفكرية فى اليونان ، أخذت أهميــة المشاهد التمثيلية فى الازدياد والامتلاء ، بينما أخذت أهمية الأناشيد الجماعية فى الضمور ، وفقدان الصلة العضوية بالموضوع الرئيسى الذى تعالجه أحداث المسرحية ٠ وحين توقف الابداع التراجيدى فى اليونان القديمة ، وتسربت أوجه كثيرة من حضارتها الى الحضارة الرومانية ، تسربلت الدراما بزى غير زيها ٠ واشترط الشاعر اللاتينى هوراس ــ فى القرن الأول الميلادى ــ ألا تتجاوز المسرحية الواحدة الخمسة فصول ، أو تقل عن ذلك ٠ كما طالب الجوقة بألا تنشد بين تلك الفصول الا ما يخدم موضوع المسرحية ٠

وفى عصر النهضة بايطاليا ، سقطت الأناشيد الجماعية ، وأصبح تقسيم المسرحية الى خمسة فصول أمرا تقليديا ، سرعان ما تبناه كبار مؤلفى المسرح الكلاسيكى فى فرنســا ، كمــا نقله الى انجلترا الشــاعر المسرحى بن جونسون (١٥٧٢ ــ ١٦٣٧) ٠ ومن المعتقد أن وليم شكسبير لم يقسم مسرحياته هذا التقسيم الكمى من الفصــول على النحو الذى

وصلتنا عليه هذه المسرحيات ، وانما كان ذلك التقسيم من عمل الناشرين، كتقليد لمسرحيات بن جونسون ٠

وهكذا ، كانت النظرية الكلاسيكية تفرض على الشاعر المسرحى الجاد أن يراعى ـ عند تأليف المسرحية ـ تقسيمها الى خمسة فصول ، على النحو الذى نجده عند كورنى وراسين اللذين اتهم شوقى بالتأثر بهما ٠ فاذا ما تفحصنا مسرحيات شاعرنا الثمانية فى ضوء هذا المنحى الكلاسيكى ، الوجدناه يتجاهل ـ أو على الأصح يجهل ـ هذا التقسيم التقليدى ٠ فهى تتنوع فى تقسيماتها من حيث عدد الفصول والمنـاظر والمشاهد ، وكأن مؤلفها ـ كمعاصريه من الفرنسيين والمصريين ـ يخضع لمتطلبات المادة التى يعالجها ، ولا ينساق لقواعد مفروضة عليها من الخارج :

عنوان المسرحية	عدد الفصول	المناظر	المشاهد
على بك الكبير	٣	ـ	ـ
مصرع كليوباترا	٤	٢	ـ
قمبيز	٣	٥	ـ
مجنون ليلى	٥	٢	ـ
عنترة	٤	٤	٥٦
أميرة الأندلس	٥	٦	ـ
الست هدى	٣	ـ	ـ
البخيلة	٣	٢	ـ

والخلاصة : أن عدد المسرحيات ذات الثلاثة فصول أربعة
و عدد المسرحيات ذات الأربعة فصول اثنـان
وعدد المسرحيات ذات الخمسة فصول أثنان ٠

لا شك أن هذا التنويع فى تقسيم المسرحية الى فصول وأجزائها ، يخالف التقسيم الخماسى الكلاسيكى الثابت ، الذى لم يلفت نظر شاعرنا رغم وضوحه ٠ فمن يقرأ بضعة من النصوص الدرامية الكلاسيكية ، أو يشاهدها مجسدة فوق خشبة المسرح وهى تتضمن أربع استراحات ، لابد وأن يدرك عدد الوحدات فى تركيب المسرحية الواحدة فى سهولة ، كما يمكن أن يحاكيها عند الكتابة فى سهولة أيضا ٠ غير أن المسرحية الشوقية، كانت تستغرق مداها من الفصول والمناظر ، بما يتفق مع حاجتها الفعلية ،

سواء كان هذا المدى ثلاثة فصول ، أو أكثر ، وهو ــ بلا شك ــ اجراء حر حديث ٠

واذا كان أحمد شوقى لم يلتزم بأبسط المسائل فى بناء المسرحية الكلاسيكية ــ وهو ثبات تقسيمها الكمى من حيث عدد الفصول ــ فهناك أيضا مخالفة أخرى صريحة فى بعض أمور هذا البناء ٠ وهو بدوره ــ أمر يسهل ملاحظته على كل من يطالع بضعة من النصوص الدرامية فى نفس المذهب ٠ فنص المسرحية عند كورنى أو راسين ــ أو أى شاعر درامى كلاسيكى فى فرنسا ــ كان يخلو من الارشادات والتوجيهات المسرحية ، التى تحدد طبيعة المنظر أو البيئة التى تجرى فيها الأحداث ، أو تصف درجة انفعال الشخصيات ، وتحركاتها ، وأزياءها ، أو تشير صراحة الى دخول شخصية معينة أو خروجها من المشهد القائم ٠ وانما كانت المسرحية تستهل مباشرة بكلمتى « الفصل الأول » ، ثم تتسلسل المشاهد وهى مرقمة طبقا لدخول كل شخصية الى المنظر أو خروجها منه٠ ولهذا ، كان كل مشهد يبدأ برقمه ، مع أسماء الشخصيات المشتركة فى أدائه دون تحديد للمكان أو الزمان أو وصف الشخصية ونوعية انفعالاتها وتحركاتها ٠ فمثلا ، يفتتح الفصل الأول فى مسرحية « فيدر » ــ للشاعر الكلاسيكى راسين ــ بلا ارشادات ، على النحو التالى :

الفصل الأول ــ المشهد الأول : هيبوليت ــ تيرامين ٠

ــ **المشهد الثانى :** هيبوليت ــ تيرامين ــ اينون ٠

ــ **المشهد الثالث :** فيدر ــ اينون ٠

ــ **المشهد الرابع :** فيدر ــ اينون ــ بانوب ٠

ــ **المشهد الخامس :** فيدر ــ اينون ٠

٠٠٠ وهكذا ، تجرى الفصول الأربعة الباقية ٠

ويتضح من هذا ، أن المشهد المسرحى يتحدد بدخول شخصية ــ أو شخصيات ــ أو خروجها ، دون تعيين لمكان الأحداث ، أو الاشارة الى أهم الملامح الجسمية أو النفسية أو الاجتماعية التى تميز الشخصيات عن بعضها ٠

أما المسرحيات الشوقية ، فهى مزودة بارشادات ، لم تكن معروفة فى المسرحيات الكلاسيكية ٠ فالفصل الثالث ــ مثلا ــ من مسرحية « على بك الكبير » يفتتح هكذا : « الوقت بعد الغروب ٠ فى سرادق محمد بك أبو الدهب بالصالحية ، حيث دارت رحى الحرب بينه وبين

علي بك • في الوجه محمد بك راقد على سرير ، وعثمان الجاسوس التركي يكبس قدميه • في أحد جوانب السرادق جماعة من البكوات يتحدثون ، ويلعبون الشطرنج • في الجانب الآخر خادمان مصريان مشغولان بتنظيف ملابس محمد بك أبو الدهب •• » (٩) •

كما نجد في مقدمة الفصل الثالث من مسرحية « مصرع كليوباترا » هذا التوصيف الحديث للمنظر : « معبد في الاسكندرية • يقسم جدار المسرح الى قسمين : القسم الأصغر خارج المعبد ، وتنهض فيه شجرة باسقة • والقسم الأكبر داخله ، وتظهر فيه حجرة الكاهن الأكبر أنوبيس، وعلى جدرانها رفوف نسقت عليها حقائق وقوارير • وهنا وهناك صرر وصناديق يشف بعضها عما فيه من أفاع وحيات • باب خلفي يؤدي الى المعبد ، ونافذة جانبية تطل على الفضاء • في حجرة الكاهن أنوبيس •

أنوبيس : (يناجي نفسه) يقولون ••• ألخ » (١٠) •

وفي مسرحية « عنترة » نجد مثل هذا التوجيه المسرحي ، الذي نفتقده في أي أثر درامي كلاسيكي : « وفي هذه الأثناء ، يظهر مارد غضبان من وراء الشجر ، وفي غير الناحية التي اختفى فيها داحس •فيسدد أحدهما سهمه الى ظهر عنترة ، فتراه عبلة وتضطرب ، فيصيح عنترة بالرجل دون أن يلتفت اليه » (١١) •

لا شك أن مثل هذه الارشادات المسرحية المنبثة في مسرحيات شوقي ، محاكاة لما كان يجري في المسرحيات المصرية ــ أو الفرنسية ــ المعاصرة ، التي كانت تحفل بخصائص جديدة ، لم يكن يعرفها القالب الكلاسيكي •

● **الموضوع :** كما اعتبرت مسرحيات شوقي ــ غير الكوميدية ــ ذات خصيصة كلاسيكية ، لأن موضوعاتها مستمدة من التاريخ والأساطير• فأستاذنا الدكتور محمد مندور ــ في مجال تعديده للأصول الكلاسيكية التي تأثر بها شاعرنا ــ يقول : « اختار شوقي لمآسيه ، موضوعات تاريخية ، سواء أكان التاريخ حقيقيا أم أسطوريا ، وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون » (١٢) •

وفي هذا تأكيد لما جاء عند الدكتور شوقي ضيف : « وهذا كله يعني أن شوقي أقبل على المأساة ، وهو يعرف قواعدها • ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع عشر ، اذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة•••وشوقي في ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية•••

فهو يترك عصره الى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة » (١٣) ٠

وهناك ـ بلاشك ـ عشرات من الدارسين يسلمون بهذا الاستقراء ٠

فاذا حصرنا نوعية المصادر التى اتخذ منها شوقى موضوعات مسرحياته التى بين أيدينا ، ألفيناها هكذا :

- **التاريخ المصرى القديم :** مصرع كليوباترا ـ قمبيز ٠
- **التاريخ المصرى الحديث :** على بك الكبير ٠
- **التاريخ العربى الاسلامى :** أميرة الأندلس ٠
- **التراث العربى الشعبى :** مجنون ليلى ـ عنترة ٠
- **الواقع المصرى القريب :** الست هدى ـ البخيلة (كوميديتان)

ولكن بالرغم من مطابقة هذه المصادر عند شوقى لادعاءات النقاد ، الا أن المطابقة ظاهرية ، وليست معمقة بالرؤية الفلسفية التى كانت تكمن خلف هدف الكلاسيكيين من استيحاء التاريخ والأساطير ٠ فليس كل كاتب مسرحى يستمد موضوعاته من التاريخ أو الأساطير ، يعد كلاسيكيا طبقا لمفهوم الكلاسيكية الاصطلاحى ، لأن هذه المصادر ليست وقفا على كتاب هذا المذهب دون غيره ٠ فهناك عشرات من كتاب المسرح فى العالم ـ والوطن العربى ضمنيا ـ استعانوا بمواد تاريخية أو أسطورية، ولكن لا يمكن اعتبارهم كلاسيكيين ـ أو مقلدين للكلاسيكية الفرنسية ـ لمجرد اللجوء الى نفس المصادر ٠ فشكسبير ـ مثلا ، قبل أن يكتب كورنى وراسين ـ نظم عشر مسرحيات ، استمد موضوعاتها من التاريخ الانجليزى ، وهى : الملك جون ـ ريتشارد الثانى ـ هنرى الرابع (جزآن) ـ هنرى الخامس ـ هنرى السادس (ثلاثة أجزاء) ـ ريتشارد الثالث ـ هنرى الثامن ٠ كما استمد من التاريخ الرومانى مادة مسرحيتيه : يوليوس قيصر ـ وأنطونيو وكليوباترا ٠ ومع هذا ، لا يمكن ـ بأى حال من الأحوال ـ أن يعد شكسبير ـ بتاريخية مادته ، وشعرية لغته ، وجدية موضوعه ـ كلاسيكيا بالمعنى النقدى المعروف ٠ كما وضعت خلال القرن الحالى والماضى ، عشرات المسرحيات التى استقت موضوعاتها من الأساطير والخرافات ، ولا يمكن ـ البته ـ عزوها الى الفصيلة الدرامية الكلاسيكية ٠ ففى الدراما الفرنسية الحديثة ـ مثلا ـ نجد : فيلوكتيتس ـ أوديب ـ أنتيجونى (كوكتو) ـ أورفيوس ـ الآلة الجهنمية ـ أمفتريون ٣٨ ـ ولن تقوم حرب طروادة ـ اليكترا ـ الذباب ـ ايوريديس ـ أنتيجونى (أنوى) ـ ميديا ٠٠٠ ألخ ٠ فهل يمكن اعتبار مؤلفى هذه المسرحيات

ـ أندريه جيد ، وجان كوكتو ، وجيرودو ، وسارتر ، وأنوى ـ كلاسيكيين فرنسيين لمجرد أنهم ـ كأسلافهم القدامى ـ اتخذوا أوعية مسرحياتهم من الأساطير والخرافات ؟؟

وهذا التساؤل ، يمكن أن يثار ـ أيضا ـ حيال كثير من المسرحيين العرب الذين اقتطعوا موضوعاتهم من التاريخ والأساطير ، قبل وبعد تأليف شوقى لمسرحياته • فهل يعد هؤلاء أتباعا للمذهب الكلاسيكى ـ كما عرفته فرنسا فى القرن السابع عشر ـ لمجرد أنهم هجروا أرض الواقع الى عالم الماضى بحقائقه وخيالاته ؟؟ • ان الأمثلة على ذلك لا تقع تحت حصر • فمن مسرحياتنا التاريخية نسوق عشوائيا : مقاتل مصر عرابى (محمد العبادى) ـ كليوباترا (اسكندر فرح) ـ صلاح الدين الأيوبى (نجيب حداد) ـ صلاح الدين ومملكة أورشليم (فرح أنطون) ـ فتح الأندلس (مصطفى كامل) ـ عمرو بن العاص (اسماعيل عبد المنعم) ـ حور محب (ميخائيل بشارة) ـ عبد الرحمن الناصر (عباس علام) ـ الهادى (عبد الله عفيفى) ـ أحمس الأول (عادل الغضبان) ـ الحاكم بأمر الله ، وأبطال المنصورة ، والبدوية ، واسماعيل الفاتح ، وبنت الاخشيد (ابراهيم رمزى) ـ صقر قريش (محمود تيمور) ـ العباسة ، الناصر ـ شجرة الدر ـ غروب الأندلس (عزيز أباظة) ـ ابراهيم باشا ، واخناتون ونفرتيتى (على باكثير) ـ صلاح الدين النسر الأحمر (عبد الرحمن الشرقاوى) ـ باب الفتوح (محمود دياب) ـ رفاعة الطهطاوى (نعمان عاشور) ـ حصار القلعة (محمد ابراهيم أبو سنة) ـ اخناتون (أحمد سويلم) ـ الوزير العاشق (فاروق جويدة) ••• الخ •

ومن مسرحياتنا التى اعتمدت فى مبناها على الحكايات الشعبية والأسطورية : أبو الحسن المغفل (مارون نقاش) ـ هارون الرشيد ، الأمير محمود ، عفيفة ، عنترة (أحمد أبو خليل القبانى) ـ هارون الرشيد مع قوت القلوب (محمود واصف) ـ ثارات العرب (نجيب حداد) ـ أدونيس وعشتروت (وديع أبو فاضل) ـ عبد الشيطان (محمد فريد أبو حديد) ـ أردشير (أحمد زكى أبو شادى) ـ شهر زاد ، وبراكسا ، وبجماليون ، وأوديب ، وايزيس (توفيق الحكيم) ـ سر شهر زاد ، وأوديب ، وأزوريس ، والفرعون الموعود (على أحمد باكثير) ـ شهريار (عزيز أباظة) ـ الزير سالم (ألفريد فرج) ـ حكاية من وادى الملح (محمد مهران السيد) ••• الخ • فلماذا تتجاوز مسرحيات شوقى الجادة كل هذا التراث العربى ، وتتسم دونه بالتأثر الكلاسيكى من ناحية

الموضـــوع ، مع أن بعض مؤلفيه كانوا على علم بتطور المسرح الفرنسى وحركاته المذهبية ، وكتب بعضهم الآخر مسرحياته شعرا ؟؟

لقد نشـأ المسرح الشعرى منســـوجا على هياكل من الأســاطير والخرافات ، التى كانت تشتجر فى أذهان الناس القدامى بموضوعات التاريخ الحقيقى • ولهذا ، يميل المسرح الشعرى ـ خلال العصور ومختلف البلدان ـ الى أن يتخذ موضوعاته من التاريخ والميثولوجيا ، لأن هذين المصدرين أقدر ـ من المادة الواقعية ـ على تعقيل اللامحتمل ، والايحاء بالواقع ، واستيعاب شتى الدلالات والتضمينات الذهنية والوجدانية ، ومعايشة المقومات الشعرية ، بما تحفل به من صور ، ومجازات ، وقدرة على النفاذ الى أدق مشاعر الانسان •

وحينما اتخذ المسرح الشعرى عند الكلاسيكيين مادته من التاريخ والأساطير ، كان يرتكز فى ذلك على مبدأ مذهبى قوى ، لا نعتقد أن أحمد شوقى حاول أن يلم به أثناء دراسته ، وانما استمد موضوعاته من هذين المنبعين ، مدفوعا بعامل واع ، وآخر غير واع • أما أولهما ، فهو محاكاة معاصرين من كتاب المسرح المصرى ، وثانيهما الاستجابة التلقائية لحاجة الأداة اللغوية الشعرية التى أجادها وتملك ناصيتها ، وأملت عليه هذه الموضوعات ، وخاصة أن طبيعة المسرح الشعرى تميل (بالفطرة) ـ ان صح هذا التعبير ـ الى التاريخ والأساطير •

أما المبدأ الفكرى الذى يكمن خلف الرؤية الكلاسيكية الجديدة عند اختيار موضوعاتها ، فهو تقليد أعمال القدامى من دراميى العصر اليونانى والرومانى • وهذا المبدأ يعتبر تطويرا لمبدأ آخر قديم ، يقول بأن الفن « محاكاة للطبيعة » • ولمحاولة تفهم هذا التعريف للفن ـ الذى يعد من أخص خصائص الكلاسيكية الجديدة ـ استطاع ناقد انجليزى أن يجمع أكثـر من ستين معنى مختلفا للفظة « الطبيعة » ، عرفت لدى المؤلفين الانجليز بين سنتى ١٦٦٠ و ١٨٠٠ • فقد يعنى اتباع « الطبيعة » ، محاكاة الشاعر للواقع الخارجى ، وبهذا يكون الاتباع دالا على « الواقعية » ، أو مشابهة الواقع • وقد تعنى محاكاة الطبيعة ، محاكاة الخصائص الانسانية العامة التى يشترك فيها كل البشر ، فى كافة العصور والأقطار ، وعلى هذا ، يجب على الشاعر أن يعالج ما هو شمولى وعالمى ، وألا يعالج ما هو خاص أو فردى • كما قد يعنى اتباع الطبيعة ، التقيد بقواعد الأساتذة القدامى الذين اكتشفوها ، ولم يخترعوها ، ومن ثم ، لا تزال هى نفس الطبيعة ، ولكن فى شكل ممنهج • فالطبيعة ـ فى الواقع ـ لا يتم تقليدها مباشرة ، لأنها لا يمكن أن تقدم المثال أو الأنموذج الجمالى ، الا أن القدامى قاموا بعملية الاختيـار ، والتركيب ، والمنهجة • فاذا راح المذهبيـون

الكلاسيكيون الجدد ، يقلدون القدامى ، فانما يعنى أنهم يتبعون الطبيعة . ومن هنا ، وجب دراسة الآثار اليونانية واللاتينية القديمة ، والاقتداء بها • ومع أن هذا التفسير ينطوى — بلا شك — على تبرير عقلى للاعجاب الشديد بتلك الآثار ، الا أن الدعوة الى التقليد لم تكن تهدف الى المحاكاة العمياء ، وانما اشترط مشرعوها أن تكون مقرونة بالعقل ، والمنطق ، واللياقة الأدبية • وفى هذا يقول الناقد دوبينياك : « أقترح اتخاذ القدماء نماذج فى الأشياء التى ابتدعوها بطريقة معقولة » • وبالتالى ، أخذ الكلاسيكيون الفرنسيون ينتقون موضوعات تراجيدياتهم ، من التاريخ والأساطير •

ترى ، هل كان شوقى الشاعر العربى الناشىء ، على دراية — تنظيرية - بموضوعاته — عن تاريخ اليونان والرومان وأساطيرهم ، واللجوء الى تاريخ قومه وحكاياتهم الخرافية ، حتى ولو لم يكن على معرفة بالمسرح ؟؟ أم ترى ، أن هذا المبدأ لم يرد على ذهنه ، وانما كان — على نحو عفوى — يستهدى ثقافته المصرية المعاصرة ، التى كانت تلجأ — بالدافع (الفطرى)، وبلا مذاهب أو تقنينات فلسفية — الى المصادر القصصية التراثية ، تنقب فيها عن المادة الصالحة للمعالجة الدرامية ، فلم تجد ما هو أصلح لمسرحها الشعرى من التاريخ والأساطير ؟؟

● **المعقولية وتفريعاتها :** رأينا الكلاسيكيين الجدد يقرنون مبدأ محاكاة القدامى ، بالاتجاه العقلانى الذى كان يسود ثقافة العصر • ولما كان العقل عندهم ، يعد أسمى ملكات الانسان ، فقد أولوه السلطة المطلقة للتحكم فى جموح الخيال ، واحتدام العواطف • ولكنه لم يكن العقل الجاف الممنطق ، وانما العقل المنفعل الحساس ، الذى استطاع أن يفجر فى الأدب الكلاسيكى ، تحليلات دقيقة للعواطف البشرية الحارة ، لا تزال تهز الوجدان ، لانها ذات طابع عام ، يتعامل مع الحقائق العالمية ، والأفكار العامة ، التى يتقاسمها الناس • ولهذا ، وصف الكلاسيكيون بأنهم يفكرون بقلوبهم ، ويشعرون بعقولهم •

ولما كانت النظرية الكلاسيكية — على هذا النحو — ترتكز على مبدأين أساسيين ، هما : محاكاة القدماء ، وتحكيم العقل ، فان أصولها الفرعية الأخرى — كاللياقية ، والعدالة الشعرية ، والبساطة ، والوضوح ، وجزالة التعبير ، والفصل بين الأنواع ، والدقة فى تصوير الشخصيات ، والوحدات الثلاث ، وغير ذلك — تعد نتاجا طبيعيا لنشاط العقل الواعى •

فاذا ما استقصينا مبدأ المعقولية — وتفريعاته — فى مسرح شوقى ، لافتقدناه • ويعنى هذا الافتقاد ، الخروج — مرة أخرى — من دائرة القيود

الكلاسيكية ،الى رحابة المذاهب الدرامية غير الملتزمة بالقواعد ،كالرومانسية ــ مثلا ــ وليس الرومانسية بالذات ، كما يحلو لكثير من النقاد زجها على شوقي ، كما لو أنها المذهب الوحيد الخارج على أصــول الكلاسيكية • فقاعدة الوحدات الثلاث ــ التي سنتناولها فيما بعد ــ غائبة تماما في مسرحيات شوقي ، وليس في غياب هذه القاعدة ــ أو غيرها من أصول كلاسيكية ــ ما يعيب تلك المسرحيات ، ولكن فيها ما ينفي عنها خصيصة كلاسيكية هامة • ومن ذلك أيضــا ، القصور الموضوعي في تصـــوير شخصيات تلك المسرحيات ، بسبب الافتقار الى الفعالية الدرامية ، والذى ينشأ من الاعتماد على الكلام في تحقيق أبعاد الشخصيات ، بدلا من الاعتماد على الأفعــال التي تعــد العنصر الأساسي في تعميق ملامح كل شخصية ، أو تمييزها عن غيرها •

وتأسيسا على هذا الافتقار الى الموضوعية ، والميل الى الشعر كفيض ذاتي ، يكاد يجمع النقاد على اتهام المسرحيات الشوقية بسيطرة الطابع الغنائي • واذا كان الكلاسيكيون الجدد قد خالفوا أئمتهم من شعراء الدراما اليونانيين ، وجعلوا مسرحياتهم الفرنسية مشاهد درامية خالصة ، بعد أن كانت ــ قديما ــ تتألف من مشاهد درامية وأخرى غنائية ، فان شاعرنا لم يشهد المسرح الكلاسيكي ، وانما أخذ يجارى المسرح الغنائي في عصره الزاهر ــ عصر أحمد أبو خليل القباني ، والشيخ سلامة حجازى ، ومنيرة المهدية ، وسيد درويش ، وكامل الخلعي ، وداوود حسني • فأضاف الى مسرحياته الجادة ، مشــاهد من الرقص ، والغنــاء ، والسمر ، كمــا في مسرحيــات « مصرع كليوباترا » ، و« قمبيز » ، و« عــلي بك الكبير » ، و« عنترة » ، مما أقصاها بعيدا عن مناخ التراجيديا الكلاسيكية الجهم •

كما تترصع المسرحيات الشوقية بأبيات قصيدية التركيب والمذاق، أشبه بمقطوعات الخواطر الحرة ، التي يمكن فصلها بسهولة ، وضمها الى ديوان شعره الغنائي ، دون أن تفقد خصائصها العضوية ، مما يؤكد أنها ليست عنصرا مذابا في كيــان درامي ، لا يمكن أن يستقل بذاته ، اذا ما اجتز بمفرده • فمثلا ، القصيدة الشهيرة التي يغنيها اياس في مسرحية « مصرع كليوباترا ــ ومطلعها « أنا أنطونيو ، وأنطونيو أنا » ــ تتألف من أربعة عشر بيتا من الشعر ، ولا يربطها بمكانها في المشهد المسرحي الا البيت الأول والأخير :

هو أعطى الحب تاجي قيصر • لم لا أعطى الهوى تاجي رمنا ؟؟ أما بقية القصيدة فهي مقطوعة غنائية مستقلة ، تصلح دائما للغناء المنفرد ، لأن موضوعها عن لواعج الغرام ، بوجه عام •

واشتراط توافر وحدة الفعل في المسرحية الكلاسيكية ، أدى ــ بالضرورة ــ الى خلق وحدة الطابع العام ، الذى يجب أن يسيطر على التراجيديا كتراجيديا ، والكوميديا ككوميديا ، دون تبادل بين عناصر هذين الجنسين الدراميين • ومسرحيات شوقى الجادة لم تعرف الفصل بين هذين الشكلين الأساسيين ، وانما تضمنت لحظات كوميدية تقوم على المفارقة اللفظية ، مما يتعارض مع قاعدة الكلاسيكيين التى لا تسمح بتسرب أية فكاهة الى التراجيديا ، حتى لا تفقد تأثيرها العام ، الذى يجب أن يكون مأسويا صرفا • فمثلا ، شخصية أنشو مضحك الملكة في مسرحية « مصرع كليوباترا » ، وشخصية مقلاص مضحك الملك فى مسرحية « أمير الأندلس»، تثيران التبسم ، مثلما تثيره مجالس اللهو والطرب فى مواضع أخرى من مسرحيات شوقى • وهذا وغيره ، يفسد الجو القاتم المتوحد الذى يجب أن تتلفع به التراجيديا ، بل والدراما البرجوازية أيضا •

ولقد كانت المسرحية الكلاسيكية تتجنب عرض الأفعال العنيفة فوق خشبة المسرح ، كالقتل ، والانتحار والحرق ، والاغتصاب ، حتى لاتؤذى هذه الأفعال مشاعر الجماهير ، وتجافى الذوق السليم • ولهذا ، كانت تتولى احدى شخصيات المسرحية رواية تلك الأحداث المثيرة ، التى يفترض وقوعها خارج منطقة التمثيل • فاذا مارجعنا الى مسرحيات شوقى، نجده لا يأخذ بمبدأ ايثار وصف المناظر العنيفة على مشاهدتها ، وانما يفضل عرضها على المتفرجين كأتباع الأساليب الدرامية الأخرى المختلفة ، سواء كانت رومانسية ، أو واقعية ، أو طبيعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية • فهو وان كان يتحاشى عرض المعارك الحربية بسبب استحالة تنفيذها على خشبة المسرح ، فهو لا يمانع من عرض الأحداث العنيفة على الجمهور • ففى مسرحية « مصرع كليوباترا » ــ على سبيل المثال ــ تقع سلسلة من الانتحارات التى ترتكب على مرأى المشاهدين ومسمعهم ، يبدأها أوروس ــ تابع أنطونيو الوفى ــ بطعن نفسه بالخنجر ، ويتبعه سيدة بنفس الطريقة• وعلى أثر ذلك ، تنتحر كليوباترا بسم الأفاعى ، وتتلوها وصيفتاها المخلصتان شرميون وهيلانة • فتقضى أولاهما ، وتنجو أخراهما فى آخر لحظة •

واذا كانت التراجيديا ــ كما عرفت عند كورنى وراسين ومنظرى المذهب الكلاسيكى ــ تتخذ أبطالها من طبقة الملوك والنبلاء والقواد ، حتى يصدر عنهم مايسمهم بالجلال والجدية والفعال العظيمة ، فان شوقى ــ وان استعان فى بعض مسرحياته الجادة بمثل هذه الشخصيات ، ككليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ــ الا أنه لم يعمم تلك القاعدة ، مما يشير الى عفوية هذا الاختيار • فمن أبطاله المستثنين من النبالة الطبقية قيس

مجنون ليلى . وعنترة أبن زبيبة الأمة السوداء ، وان كان أبوه من سراة قومه ٠

ولما كانت الكلاسيكية الفرنسية (تفضل) انهاء المسرحية التراجيدية بموت أو فجيعة ، والمسرحية الكوميدية بخاتمة سعيدة ، فان النهايات فى مسرحيات شوقى الجادة ، لاتخضع كلها لذلك المطلب ، وانما تتجه اتجاها عصريا متحررا ٠ فمسرحيــة « مجنون ليلى » تنتهى نهاية مأسوية بموت بطليها قيس وليلى ، وتنتهى مسرحية « عنترة » نهاية (كوميدية) سعيدة، باقتران بطليها العاشقين ، بينما تنتهى مسرحية « مصرع كليوباترا » ، نهاية مزدوجة شبه ميلودراميــة ، احداهما مأسوية حين ينتحر أنطونيو وحبيبته كليوباترا ، وأخراهما سعيدة بزاوج حابى من حبيبته هيلانة ، وهكذا تتنصل مسرحيات شوقى عن مطلب النهاية الكلاسيكية (المفضلة) للتراجيديا ٠

● **الوحدات الثلاث :** من الأصول التى استنها الكلاسيكيون للدراما، وأصروا على وجوب مراعاتها عند كتابة التراجيديا ، مايسمى بالوحدات الثلاث : وحدة الفعل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان ٠ وعندما عرضت مسرحية « السيد ــ ١٦٣٧/٣٦ » للشاعر الكلاسيكى كورنى ، أثار نجاحها زوبعة نقدية بين الأنصار والخصوم ــ عرفت بـ« معركة السيد » ٠ وكان من أبرز ماوجه اليها من نقد ، أنها تفتقر الى ثلاثة أصول كلاسيكية : فهى لم تلتزم بقانون الوحدات الثلاث بما يماشى المعقول ، ويشاكل الواقع ، ولم تراع اللياقية ، وذلك عنــدما يأتى البطل رودريجو الى بيت حبيبته شيمن عقب أن قتل والدها ، كى يسألها عما اذا كانت لاتزال تحبه ، كما أن الصراع الذى دار فى المسرحية بين الحب والشرف أو الواجب ، انتهى نهاية سعيــدة بزواج البطلين ، وكان من الأصح ــ كلاسيكيا ــ أن ينتهى بكارثة ٠

١ ــ والحقيقة،أن أرسطو نص بكل صراحةــفى كتابة « فن الشعر»ــ على وجوب مراعاة وحــدة الفعل فى المسرحيــة التراجيدية ، حيث قال : « ولاتتمثل وحدة الحبكةــكما يظن ــ فى كون موضوعها يدور حول شخص واحد ٠ فهناك أشياء لاتحصى تقع لهذا الشخص الواحــد ، ولا يمكن أن تختزل فى وحدة ٠٠٠ ٠٠٠ ولما كان كل فن من فنون المحاكاة ، هو دائما محاكاة لشىء واحد ، فكذلك الحال فى الشعر ٠ فالقصة ــ كمحاكاة لفعلــ يجب أن تعرض فعلا واحدا ، تاما فى كليته ، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا ، حتى انه لو وضع جزء فى غير مكانه أو حذف ، فان الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب » ٠ (الفصل الثامن) (١٥) ٠

ومن ثم ، أكد المشرعون الكلاسيكيون على وحدة الفعل فى المسرحية ، واستبعاد الأحداث الثانوية التى كان يمكن الوجودها ، أن يكسو الموضوع الرئيسى صورا ومشاهد وظلالا تثريه وتدعمه ، اذا ما استخدمت هذه الحبكات الثانوية الاستخدام الصحيح ·

٢ ــ أما فيما يتعلق بوحدة الزمان ، فان أرسطو لم ينص عليها صراحة ، وانما قال فى مؤلفه المذكور : « وتحاول التراجيديا أن تقصر مداها ــ كلما أمكن ذلك ــ على زمن مقداره دورة شمس واحدة ، أو تتجاوز ذلك بقليل » · ولقد اتخذ الكلاسيكيون من هذا النص غير الاشتراطى ، قاعدة ملزمة تحتم على الشاعر المسرحى أن تجرى أحداث مسرحيته خلال أربع وعشرين ساعة أو أزيد من ذلك بقليل ·

٣ ــ ولم يشر أرسطو الى وحدة المكان ــ لا من قريب ولا من بعيد ــ وانما استنبطها المشرع الايطالى ماجى سنة ١٥٥٠م من وحدة الزمان · وتقضى هذه الوحدة ، بأن تقع أحداث المسرحية فى مكان واحد ، أو أماكن متعددة : فى جزيرة ، أو مدينة ، أو مقاطعة ، أو على حد تعبير كورنى : «الأمكنة التى يستطاع الذهاب اليها فى أربع وعشرين ساعة » ·

ولقد وجد المشرعون الكلاسيكيون لقاعدتى الزمان والمكان ، أساسا عقليا ، وهو أن توافرهما فى العمل المسرحى ، يساعده على اكتساب القوة النفسية ، والايجاز ، والتركيز ·

ولو تفحصنا مسرحيات شوقى ، باحثين عن هذه الوحدات الثلاث، لافتقدنا تطبيقه الها ، وعدت أعماله الدرامية ــ فى نظر الكلاسيكيين ــ خارجة على المذهب ومجافية له ، بل واتهمت ب(البربرية) ، مثلما اتهم فولتير الكلاسيكى مسرحيات شكسبير ــ رغم شدة اعجابه بها ــ بالهمجية والافتقار الى الذوق ، والضوابط المعقلة ·

فمع أن شوقى يكاد يلتزم فى مسرحياته بخط درامى واحد ، يمكن أن يحصره داخل حدى وحدة الفعل، الا أنه يخرج علىذلك أحيانا، باضافة حبكة ثانوية،الى الحبكة الرئيسية·فموضوع مسرحية « مصرع كليوباترا »ــ مثلا ــ يدور حول علاقة أنطونيو بكليوباترا ، ولكن تنشأ ــ الى جانب ذلك ــ علاقة غرامية أخرى ــ فرعية وشاحبة الملامح ــ بين حابى ــ مساعد أمين مكتبة القصر ــ وهيلانة ، احدى وصيفات الملكة · وبينما تنتهى الحبكة الأساسية فى المسرحية ، بانتحار البطلين الرئيسيين ، تنتهى الحبكة الفرعية ، بزواج الشخصيتين الثانويتين · وقياسا على ذلك ، هناك حبكات فرعية فى بعض مسرحياته الأخرى ، وان كانت تبدو محدودة الفعالية ، وغير بارزة التصوير · ففى مسرحية « على بك الكبير » ، تجرى ــ

الى جانب الموضوع الرئيسى ـ قصة عشق ثانوية ، تتعلق بحب مراد بك لآمال ـ زوجة على بك حاكم مصر ـ ثم يتبين للجميع فى النهاية أنها أخته ٠ كما أن مسرحية « عنترة » تتضمن حبكة ثانوية ، تتمثل فى غرام ناجية بصخر الذى كان يطمع فى الزواج من عبلة٠ ونفس القصة الفرعية تتكرر فى مسرحية « أميرة الأندلس » ، عنـدما تهيم بثينة بنت المعتمد بالفتى العربى حسون ٠

وهكذا ، تفتقد وحدة الموضوع فى مسرحيات شوقى ٠ أما الوحدتان الأخريان ـ الزمان والمكان ـ فلا أثر لهما عنده ، بل من المؤكد أنه هو نفسه كان لا يدرى عن وجودهما الدرامى شيئا ٠ وانما كان يطلق خياله الشعرى الخصب فى مادة موضوعه ، ويصوغها طبقا لما فى ذهنه من تأثيرات فى التقنية الدرامية ، اكتسب أقل قليلها من الثقافة الفرنسية التى احتك بها مباشرة ، وجنى أغلبها من مصادر قوية، كانت تجهل القيود الكلاسيكية وتعتمد على الأصول الدرامية العامة التى تفرضها طبيعة المسرح ٠ فأحداث كل مسرحية ، لا تقع ـ واقعيا ـ خلال فترة زمنية مقدارها أربع وعشرون ساعة ، ولا تتقيد ـ فى وقوعها ـ بمكان واحد ، حسب المطلب الكلاسيكى المفروض ٠ وانما تستغرق أحداث كل مسرحية ، أياما وأسابيع ، بل وأشهرا ، لا لأنها تحفل بالحروب والمعارك التى تستغرق الزمن المديد فحسب ، ولكن لأن البناء المسرحى عند شوقى بسيط ، ولكن ليس على النحو الكلاسيكى المركز ٠ فهو لا يفتتح مقدمة مسرحيته بأزمة مستحكمة، تأخذ أحداثها فى التتابع حتى الذروة ، ثم تأخذ فى الانفراج نحو الحل ، مما يحتمل معه توافر وحدة الزمان وبالتالى وحدة المكان ، وانما كان يبدأ عمله بمقدمة تمهيدية ، تفضى الى أزمة ، ثم الى سلسلة من المواقف التى تنتهى بخاتمة ٠ وتتطلب هذه المواقف فسحات زمنية فيما بينها ، تتم خلالها تطورات وتغييرات فى الأحداث ٠ ومن ثم ، يتمدد الزمن ، ويتخطى حدود الانحصار فى حيز وقتى محدود ، ولا عبرة بعد ذلك بوحدة المكان التى تفرضها ـ فى الكلاسيكية ـ وحدة الزمان ٠

ولقـد اتفق كل النقاد ـ الذين اتهموا مسرحيـات شوقى ، بأنها سلكت مسلك الكلاسيكية الفرنسية فى قواعدها ـ على أنها لم تلتزم بمبدأ الوحدات الثلاث ، الذى كان يعد أصلا واجب الاتباع ، حتى أشيع بأن كورنى كان يعانى من تطبيقه فى مسرحياته ، ويميل الى تجاوزه ، بينما كان راسين يمارسه فى يسر ، وكأنه قد خلق من أجله ٠ يقول الدكتور شوقى ضيف عن شاعرنا ، أنه « لا يتقيـد بنظرية الوحـدات الثلاث » (١٦) كما يؤكد الدكتور محمد مندور ذلك بقوله : « من المعلوم ، أن الكلاسيكية قد تعصبت لما يسمونه : « بالوحدات الثلاث ٠٠٠ ٠٠٠

وبمراجعة مسرحيات شوقى ، نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات » (١٧) ويجرى النقاد الآخرون فى نفس المجرى .

ولا شك أن هناك مسرحيات عالمية عديدة محكومة بقاعدة الوحدات الثلاث على نحو عفوى ، ومع ذلك ، لا يراها النقاد (أبدا) متـأثرة بالكلاسيكية لمجرد وجود مثل هـذه القاعدة ، أو نحوها . فمسرحيـة « الأب » لأوجست استرندبرج ، تتألف من ثلاثة فصول ، ورغم هذا ، تتوافر فيها الوحـدات الثلاث ، وتعتبر مسرحيـة منتمية الى المدرسـة الطبيعية ، التى لا تهتم بالتقنية المحبوكة ، وانما تجعل همها الأول هو أن يكون الموضوع فى القطعة المسرحية ، شريحة حرفية من واقع الحياة .

تعقيب . له ما بعده

من المعروف ، أن المذهب الأدبى يتكون من التأكيدات المستمرة على عناصر أساسية معينة ، تتكرر بذاتها فى جملة من الأعمال الأدبية . وبهذا ، تنتمى تلك الأعمال ـ رغم الاختلافات الفردية بينها ـ الى هذا المذهب ، أو ذاك . والكلاسيكية الفرنسية ـ كمذهب ـ تنطوى على مبادىء جمالية ، يسهل التعرف على قسماتها الواضحة فى الآثار الدرامية التى تنتسب اليها . والنقد الذى يتزود بقيم جمالية مسبقة ، ثم يروح يفتش فى أى عمل أدبى يتاح له ، عن مقدار وجودها فيه ، لابد وأن يجد بعض هذه القيم على أى نحو من القوة ، أو الضعف ، أو الانحراف . ويعد هذا النقد أكثر تعسفا ، اذا ما راح يمدح أو يقدح فى هذا العمل أو ذاك ، تبعا لتوافر أو قلة توافر تلك القيم السابقة التجهيز .

والبحث عن المبادىء الكلاسيكية فى مسرح شوقى ، أمر قد يكون مشروعا الى حد ما ، اذا تحرر من حتمية الافتراض بأن شوقى قد درس أصول المسرح الكلاسيكى الفرنسى أثناء وجوده فى فرنسا ، وأنه وعاه ، وحاكاه عند الممارسـة ، وان حاد عنه فى (غالبية) الأوجه ، التى يجب أن تتوافر فى المسرحية من هذا المذهب . الا أن نتائج الدراسة ـ التى سقناها هنا ـ لا تجد تأثيرا واعيا لهذا المذهب ، وأن ما يمكن العثور عليه من (شبهة) أصول كلاسيكية ، ليس الا عناصر درامية عامة ، لا يقتصر استخدامها على هذا المسرح بالذات ، وانما هى ـ كما قلنا ـ قسمة شائعة بين المسرحيات . بل ان الكوميديا يمكن أن تتضمن مثل هذه العناصر ، التى يظن اقتصارها على التراجيديا أو الدراما الجادة ، كالاستمداد من التاريخ أو الأساطير .

ولا ندرى ، لماذا لا يجد هذا النوع من النقد ، فى البحث عن عناصر واقعية ، أو طبيعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية ، أو انطباعية ، أو وجودية ، أو عبثية فى المسرحيات الشوقية ، بدلا من الدوران العشوائى فى طاحونة المذهب الكلاسيكى بالذات ، ثم المذهب الرومانسى بصفة ثانوية ، مع أن ما يعزى الى شوقى من تجاوزات رومانسية درامية - كالانفلات من قيود الوحدات الثلاث - ليس حكرا على الرومانسية وحدها ، وانما يمكن عزوها الى أى مذهب آخر ، أو عدم تحديدها بمسمى مذهبى ٠

الحقيقة ، أن للكلاسيكية - دون المذاهب الأخرى - قواعد ثابتة تراعى عند التأليف ، وبهذا ، يستطيع المؤلف الكلاسيكى أن يعدل فى نصه عن وعى بما يتواءم مع هذه القواعد ، المعروفة سلفا ، وكأنها وصفة طبية لتركيب دواء ٠ فهى ليست مزاجا خاصا ، أو حالة نفسية خاصة - كما هو الحال بالنسبة للرومانسية مثلا - وانما هى قالب فنى محدد الأبعاد ، تصب فيه المادة ، لتكتسب ما فيـه من زوايا ، ومنحنيات ، وخطوط مستقيمة ٠ وبغض النظر عن مدى صواب هذه القواعد ، أو عدم صوابها ، فان النظرية الكلاسيكية ارتكزت فى معطياتها على أسس عقلية أتاحتها الفلسفة المعاصرة ٠ ومن ثم ، يصبح من الأفضل ربط الأدب ونظرياته ، بتيارات التفكير التى سادت العصر ، وخاصة كشوف العلوم التجريبية التى كانت آخذة فى التنامى والتطور ٠ وعلى هذا ، جاهدت الكلاسيكية - تحت تأثير النزعة العقلية - لاكتشاف القوانين التى تحكم الآثار الأدبية ، خلقا ، وتكوينا ، وتأثيرا ٠

ولا نعتقد أن تلك القوانين كانت فى متناول تفكير شوقى ، كى يتمذهب بها ، ويطبقها بوعى واقتناع ، ولكن ما يمكن أن يكون قد ورد لديه منها هو مجرد الوجود ، الذى يتكرر عند أى كاتب مسرحى غير متمذهب كما قلنا من قبل ٠ ولو كان شوقى يدرس فى فرنسا أثنـاء ازدهار الكلاسيكية فى النصف الثانى من القرن السابع عشر ، لتأثر بها فعلا ، وأخذ يحاكيها على نحو يتيح لخصائصها أن تكون أكثر بروزا ، وأشد وضوحا فى مسرحياته ٠ فالمذهب فى هذه الحقبة ، كان العقيدة الفنية المهيمنة على التفكير الأدبى ، وكان الملتزمون بها يعدون من البررة المخلصين ، أما الخارجون عليها فهم المتمردون المرفوضون ٠ وهذا الأمر ، يوافق طبع شاعرنا المحافظ ، الذى عاش فى فرنسا فى بدايات العقد الأخير من القرن الماضى ، حيث أخـلاط المذاهب المتحررة ، والاتجاهات المجدفة بالفكر العقيدى ، ثم عاد الى مصر ، وأخذ يكتب مسرحياته فى نهايات العقد الثالث من القرن الحالى حيث لا مذهب ، ولا التزام بفكر معين متسلط ، الا القيم الدرامية العامة ، وأحكامها الأخلاقية التقليدية ٠

ولكن بالرغم من كل ما سقناه ، يبقى هناك وهم آخر من أوهام النقد فى غاية الأهمية ، وكان يمكن البدء منه فى دراسة القضية المعروضة، الا أن الاختتام به يعنى احتمال تمحيصه مستقبلا ، عندما يتخذ كقضية مستقلة بذاتها • وهذا الوهم ، يتمثل فى التسليم التقليدى بأن مسرحيات شـــوقى ـ فيما عـدا كوميديتيــه الباقيتين ـ (تراجيــديات) متأثرة بالتراجيديات الكلاســيكية الفرنســية ، وخاصة (تراجيديات) كورنى وراسين • فهل تلك المسرحيات الشــوقية تخضع فعلا لمفهوم التراجيديا كقياس تقييمى للشكل ، أم أنها مسرحيات (جادة) يمكن اعادة تصنيفها فيما بعد ، وأن هذا التصنيف لن يضيرها بنفى الصفة التراجيدية عنها ، مادام يصحح تقييمها ، ويضع لها الحدود الشكلية الجديدة ؟ يقول الدكتور شــوقى ضيف ـ وأتباعه فى ذلك عديدون ـ « لا نستطيع أن ننكر أنه (شوقى) درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها » (١٨) •

ويقول أستاذنا الدكتور محمد مندور ـ والناقلون عنه لا يحصون ـ « والتاريخ كان معينة الأول اذ استمد منه مآسيه الستة ••• واختـــار لمآسيه فترات ضعف وانحلال ••• والقد قارن النقاد بين التاريخ ومآسى شوقى ••• الخ » • كما يضيف الى ذلك ـ مع الكثيرين غيره ـ « ونراه يتخذ من المسرح مدرســة لعزة النفس والاباء ونبل الأخــلاق ، على نحو ما فعل كورنى » (١٩) • وكأن معالجة مثل هذه الغايات الأخلاقية مقصور على الكلاسيكيين من أمثال كورنى ، بينما شيوعها فى تاريخ المسرح منذ مبتداه الى الآن أمر مقرر ، وانها مسائل تقليدية ملقاة على أعتاب الموضوعات الدرامية فى الغرب والشرق على السواء •

واذا كانت التراجيديا هى أرقى الأشكال الدرامية ـ بل والأدبية أيضا ـ فهى أعسرها كتابة ، وأصعبها تعريفا • ولعل السبب الأساسى فى صعوبة تعريفها ، يرجع الى أن لكل فترة رئيسية فى تاريخ الدراما الغربية ، تراجيديات خاصة ، ومفاهيم خاصة بها • وعلى هذا ، اذا كانت تراجيديا كل فترة تختلف عن تراجيديات الفترات الأخرى ، فان النقد يجد صعوبة فى استخلاص ملامح عامة مشتركة ، تشمل التراجيديات اليونانية ، والرومانية ، والاليزابيثية ، والكلاسيكية الجديدة ، ودرامات القرون الثلاثة الأخيرة • والتعرف على تلك الملامح التى تميز المسرحيــة التراجيدية ، ثم محاولة تطبيقها على مسرحيات شوقى ، أمر جوهرى ، الكنه يتطلب بحثا مستقلا ، لا يدخل فى نطاق الموضوع الحالى • كما أن محاولة وضع هذه الملامح المعنية ، فى صيغة تعريف مبسط ، لابد وأن يتجاوز تفسير أهم المصطلحات التراجيدية ـمثل : المحاكاة ، ماهية الفعل

الجاد ، خصائص البطل التراجيدى ، تأويلات التطهير وانفعالى الخوف والشفقة ، معانى الخطأ المأسوى ، دلالات الصراع ، والمفارقة التراجيدية ، والمعاناة ، والاستعلاء ، والانقلاب ، والتعرف ۰۰۰ الخ ــ ويجعل التعريف قاصرا ، وأشبه بتعريفات القواميس (اللغوية) ۰ وعلى أى حـال ، فان التراجيديا عبارة عن نمط درامى ، يتناول أزمة شخصية ذات مواصفات معينة (أو مجموعة من الشخصيات) ، تناضل ضد قدر محتوم ۰ وهذه الحتمية مفروضة ، لأن منشأ هذا القدر يرجع الى طبيعة الشخصية ذاتها ، والظروف المحيطة بها ۰ لذا تسيطر على الأحداث عوامل السببية ، وروح الجدية ، والتشاؤم ، واستكناه الحياة بالتأمل ، وخاصة أسباب تعاسة الانسان وفشله ۰ ولا يحتمل أن تكون النهاية سعيدة ، مادامت طبيعة البطل ثابتة ، ولا يستطيع أن يغير موقفه المعقد ۰ فاذا ماكـانت كل التراجيديات الأصلية ــ على هذا النحو ــ تتضمن قيما شمولية عالمية ، بتعرضها لمصير حتمى يتعلق بطبيعة الانسان القابلة للهجوم والسقوط ، وهى فى موقف مأزوم تحاول فيه مراوغة تلك القابلية المستضعفة ، فان المتفرج يجد نفسه مضطرا الى التيقن من حقيقتين : أولاهما ، أن نفس المأزق المعروض يحتمل حدوثه فى حياة الانسان ، وأخراهما ، أن المأزق القائم ، صممته ونفذته قوى ــداخلية ، أو خارجية ــ يعجز الانسان عن قهرها والتغلب عليها ۰ ولهذا السبب ، يتقمص المتفرج دور البطـل التراجيدى ، ويشعر بالعطف حيال معاناته ، وبالخوف ازاء قدره المحتوم ۰ وهذا التقمص المتعاطف ، مع الوعى بتلك الحتمية يصاحبهما شعور بجلال الانسان ونبالته وجلده ، عند منازلة الشدائد ، كما تستولى على نفس المتفرج حاسة الاتصال بالحقيقة النهائية المطلقة ، التى تشـكل خصيصة التراجيديا ۰

فهل ياترى ، يعتبر على بك الكبير ــ عند شوقى ــ أو عنترة ، أو قيس المجنون ، أو المعتمد بن عباد ، أبطالا تراجيديين فى ضوء أى تعريف للتراجيديا ، على الصـعيد العام ، أو الخـاص بحقبها المختلفة ؟ لا نعتقد هــذا ۰

فاذا كانت المسرحيات الشـوقية (الجـادة) ، التى يصفها النقـد (تقليـديا) بأنها « تراجيـديات ، متأثرة بالكلاسـيكية الفرنسـية » ، لا تخضع لمفهوم التراجيديا ، ولا لمفهوم الكلاسيكية على النحو الذى بيناه هنـا ، فما هـو ــ اذن ــ تصنيفها الشكلى الدرامى الصـحيح ، وما هى مصادر التأثير فيها ؟ ۰ لا شـك أن ذلك يعوزه بحث ضرورى مكمل ، ولكنه ليس عضويا ، ولهـذا يجب فصله تحت عنوان : « ثقافة شـوقى المسرحية » ، فالى لقاء قريب باذن الله ۰

الهوامش والمراجع

(١) مقدمة « الشوقيات » ، الطبعة الثانية ، القاهرة : ١٩١١ ٠

(٢) اضطربت آراء الدارسين حول تحديد سنة ميلاد شاعرنا ، كما تضاربت حول تاريخ سفره الى فرنسا ، والعودة منها ٠ فقد جاء ــ مثلا ــ فى كتاب د٠ شوقى ضيف ــ « شوقى شاعر العصر الحديث » ، دار المعارف ، ط ٦ ، ١٩٧٥ ــ أن شوقى « رجع الى مصر ١٨٩٢ » (ص ١٦) ٠ وفى مقالة له بمجلة « المجلة » تحت عنوان « شوقى ومكانته فى الشعر الحديث » ذكر د٠ شوقى ضيف ، أنه « عاد الى مصر سنة ١٨٩١ ، ليعمل بالقصر » (العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨ ، ص ٢٣) ٠

كما ورد فى كتاب د٠ طه وادى « أحمد شوقى والأدب العربى الحديث » ــ ط روز اليوسه ، ١٩٧٣ ، أن شوقى ما بين « سنة ١٨٩٠ و ١٨٩٣ ، سافر فى بعثة الى فرنسا » (ص ١١٤) ٠ ولكن جاء فى نفس الكتاب ، أن شوقى « درس فى فرنسا منذ أوائل سنة ١٨٩١ ، حيث قضى سنتين فى باريس ، وثالثة فى مونبلييه » (؟؟) (ص ١٨٢) ٠ وتكررت نفس العبارة فى كتاب الدكتور وادى الموسع « شعر شوقى الغنائى والمسرحى » ط المعارف ١٩٨١ ، ص ١٨ ٠

وجاء فى كتاب الدكتور أحمد الحوفى « وطنية شوقى » أن شوقى سافر فى « بعثة الى فرنسا سنة ١٨٨٧ » ط رابعة ٠ هيئة الكتاب ، سنة ١٩٧٨ ، ص ١٢٩ ٠ وقد تكررت ١٨٨٧ ــ كتاريخ لسفر شوقى الى فرنسا ــ فى كثير من الدراسات التى تعرضت لذلك ٠

أما التاريخ المقطوع به ، فهو أنه حصل على أجازته النهائية فى ١٨ يوليه سنة ١٨٩٣ ، وذلك طبقا لشهادة الليسانس التى اكتشفت مؤخرا ٠

(٣) المصدر المذكور ، ص ١٧٦ ٠

(٤) د٠ محمد مندور ٠ « مسرحيات شوقى » ٠ القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ ، ص ١٩ و ٢٠ ٠

(٥) د٠ محمد مندور ٠ « المسرح » ٠ القاهرة : دار المعارف ، ط ثانية ، ١٩٦٣ ، ص ٧٣ ــ ٧٤ ٠

(٦) د٠ على الراعى ٠ « نظرة فى مسرح شوقى » ٠ مجلة (الهلال) ، القاهرة : عدد نوفمبر ١٩٦٨ ، ص ١١٤ ٠

(٧) د٠ ماهر حسن فهمى ٠ « أحمد شوقى » ٠ القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٠ ٠

(٨) كمال محمد اسماعيل · « الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر » · القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٧ ·

(٩) أحمد شوقى · « على بك الكبير » · القاهرة : المكتبة التجارية ، د٠ت ، ص ٩٧ ·

(١٠) أحمد شوقى · « مصرع كليوباترا » · القاهرة : وزارة المعارف العمومية ، المطبعة الأميرية ، ١٩٣٩ ، ص ١٤ ·

(١١) « عنترة » · القاهرة : المكتبة التجارية ، د٠ت · ص ٩٢ ·

(١٢) د٠ مندور · « مسرحيات شوقى » · ص ٢٠ ·

(١٣) د٠ ضيف · نفس المصدر ، ص ١٧٦ ·

(١٤) نص المسرحية ، ص ٥٧ ·

(١٥) ترجمة كاتب المقال ·

(١٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٧ ·

(١٧) نفس المصدر السابق ، ص ٢٥ ·

(١٨) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٥ ·

(١٩) نفس المصدر السابق ، ص ٣١ ، ١٩ ·

قراءة في ديوان شعر له ماض

نزار قبـانى : المقفع ، والنهود المتهرئة

قراءة في ديوان شعر له ماض (*) :

نزار قباني : المقفع ، والنهود المتهرئة :

● القنبلة والشظايا ●

لا شك أن الأستاذ نزار قباني ، احدى العلامات المعروفة في شعرنا العربي المعاصر ، ولقد استهل مسيرة حياته الشعرية ، بنشر أربعة دواوين : « قالت لى السمراء ــ ١٩٤٤ » ، و « طفولة نهد ــ ١٩٤٧ » و « سامبا ــ ١٩٤٩ » ، و « أنت لى ــ ١٩٥٠ » ٠

وكان ظهور هذه الدواوين ، أشبه بلافتات من « النيون » الملون ، معلقة فى ميدان ، أضيئت فى المغرب فجأة ، حول أعمدة تحمل صورة كبير لجسم امرأة جميلة معراة ، اذ سرعان ما أثارت الدهشة شكلا وموضوعا ، وخلعت قلوب أصحاب العذرة من الشبان والشابات طربا خفيا ، بينما زادت المحافظين من القارئين والنقاد سخطا خفيا وعلنيا ٠

كانت موضوعاته تدور ــ فى الغالب الأعم ــ حول شؤون المرأة الصغيرة كجوربها ودبوس شعرها ، وحول شؤونها الكبيرة أيضا ، كخيانتها الحسية ، واذلال كبريائها لشهوة رجل متفوق ، أو سوبرمان ٠

وكانت عباراته سلسة ، ومباشرة ، ومعبرة وجريئة الى درجة تصلها بحد الوقاحة ٠ وكانت معظم صوره الشعرية رائقة ، وشابة ، وتثب فى حيوية بملابسها المعطرة ، والزاهية الألوان ٠ وكذلك كانت تشبيهاته ناعمة ، ومقرونة بنكهة خاصة ، لأنها مطعمة بكلمات وتعبيرات مقحومة من لغة الشارع ، لم يكن يألفها ــ وقتذاك ــ القاموس الشعرى التقليدى ، أو المستحدث ٠

وبغض النظر عن قيمة الشكل المستخدم وقوالبه ، وكل التجديدات

(★) « الحب لا يقف على الضوء الأحمر » ٠

اللغوية أو البلاغية ، الناتجة عن طريقة التعامل مع الألفاظ وتراكيبها ودلالاتها ، فان أكثرية مضامين تلك المجموعات الشعرية الأولى — والتى تلتها مباشرة — كانت تجديدا جريئا ، للغزل العربى المتوارث ، صاحب التاريخ الطويل • بل كانت تمثل — اذا ما صح لى هذا التعبير — استر بتيز الغزل المعاصر • فلم يكن صاحبها يتورع عن امتداح عملية سحاق جنسى بين شابتين فى ليلة شتوية ، بينما يتلصص عليهما — هو — من خلال ضوء مصباح الغرفة • ولم يكن يتردد فى التغزل الحسى المكشوف فى أجزاء المرأة الحساسة ، وغير الحساسة • أو يروح يتلطف فى معاتبة الخيانة الجسمية أو العاطفية ، وكأنها أمر مشروع • ولم يكن يستنحى من فضح محدودية قدرة الرجل الجنسية ، جنب امرأة مسعورة تقاسمه الفراش • ولا من تمجيد الفحولة الذكرية ، ازاء فتاة غرة بلا خبرة مخدعية • ويتميز الرجل عنده — على سواه — عندما يكون عليما بجغرافية الجسم النسوى ، ومغلفاته الخارجية ، ونفسيته التى تستذلها الرغبة فى الارتواء • بل كاد الشاعر — أحيانا — أن يصف بعض أوجه العملية الجنسية ، وهى تحت ستارة لغوية شفافة • وكانت التجربة الاباحية الايجابية ، ينسبها الى أناة ، أما التجربة السلبية الفاشلة ، فيحيلها الى رجل خائب مجهول • وبهذا التوزيع ، يرضى ساديته ، لأن التجربة الايجابية ، توحى الى الآخرين — وبصفة خاصة الأخريات — بأنه هو (شخصيا) ، الفتى التترى الأنيق، محطم الحصون ، وقاهر القلاع •

وسعد الشاعر الشاب — وقتذاك — بدوى قنبلته المفرقعة فى عالم الشعر الغزلى ، الذى كان يميل الى الركود • وراح يخطط لمستقبله الشعرى ، وهو يفرك يديه زأطة وانبساطا • بينما انقسمت الآراء النقدية حول تلك الظاهرة الشعرية ، التى تكشف عن نصف جسمها الانثوى السفلى ، وتغطى نصفه العلوى ، فاذا ما رحت تتأملها ، غطت نصفها السفلى ، وكشفت عن النصف الأعلى • وهكذا تتكرر المحاورة والمراوغة• وكان هناك من رحب بخلع برقع الحياء هذا ، بدعوى أنه يكشف الغطاء عن شيخوخة الكبت الجنسى فى عالمنا العربى المعاصر • كما كان هناك من افترض الحكمة فى الموقف ، وادعى بأنه شعر شاب أنيق ، وسيم ، يصبوا صبوا • فدع مرور فترة الصبا والشباب يزجره ، وينهى نزواته وفتوته • بينما تحيد البعض لسبب ما ، وراح لبعض الآخر يزمجر ، ويستنكر ، ويسخط ، من منطلق أخلاقى ، أو دينى ، أو لغوى محافظ •

أما المهمومون من المثقفين — والدارس يميل اليهم — فقد راحوا يأملون من الشاعر ، ألا يقتصر شعره ومواهبه المبرعمة فيه ، على هذا الشطط

الحسى الذى يستفز غرائز المراهقين والمراهقات ، ويضنى خيالهم ، ويزيد صبرهم رهقا ٠

فقد ورثنا عن مجتمعاتنا العربية السالفة ، حصيلة ألف عام ونيف ، من المصنفات المتعلقة بالجنس ، والغزل السليم أو المنحرف ، لم يعرفها ــ بكــل تأكيد ــ أى مجتمع قديم ، عاش على وجــه البســيطة ٠ وهــذا (التميز) العالمى ، يكفينا فخرا فى مجال الأدبيات الجنسية بوجه عام ٠ ولعل نظرة متأنية تمتد من أقصى الماضى الى أدناه ، ترينا ــ فى ذلك الأمر ــ العجب العجاب ٠

أما المجتمع العربى الراهن ، فقد ورثناه من بين فكى الاســـتعمار مجرحا ودائخا ، ويرزح تحت وقر من المشكلات المادية والنفسية الحادة ، ويتخبط فى قضايا حضارية معقدة ، حتى اختلط خارجه بداخله ٠ وكلما استفحلت أزماته وتشعبت ، ازداد اضطرابا وصراخا وجعجعة ، وعجزا فى الارادة ، ورغبة هستيرية فى التصفيق ، أو البكاء ، حتى الانتحار ٠ لذا ، لم يكن من المرغوب ، أو المستساغ ، أن يبقى شاعر واعد ــ كنزار قبانى فى ذلك الزمن ــ ملتزما التزاما شبه كلى بالمغازلات الحسية ، والمضاجعات البهلوانية ، التى تمتع القارىء البسيط ، بتدليك ميوله الجنسية ، واعاشته فى حالة من الغيبوبة ، تقع ــ عادة ــ بين منطقتى اليقظة والنوم ٠

ان الأدب ، يمكنه ــ عن طواعية ــ أن يجند نفسه بنفسه ولنفسه ، ولمجتمعه أيضا ، ويحمل السلاح ، ويتدرب على المعاناة ، ويخوض معارك مرة ، ضد الهزائم القومية ــ بل والعالمية ــ فى مجالات المادة والمعنى ٠ تماما ، مثلما يجنح الى التأمل الفكرى فى مغاصات النفس البشرية وتجاربها ، وأعماق الكون الذى تعيش فيه ٠

فعندما تشيع ــ وقت الأزمات ــ جملة صادقة ، متصلة الحلقات ــ فى أى شكل أدبى ــ ضد الخوف ، أو القهر ، أو التعاسة ، أو القمع ، أو الظلم ، أو الفساد ، أو البؤس ، أو الخيانة ــ وتعبىء الضمير تدريجيا ، بشىء من الوعى ، أو السخط ، أو الرفض ، أو الاحتجاج ، أو التساؤل أو التحريض ــ تكون أجدى ألف مرة ومرة ، من ديوان شعرى كامل ، أنيق الطبع ، يتفاخر صاحبه بأصابعه المترفة المغرورة ، التى لا تجيد شيئا الا أن تعيث ــ بصفة مستمرة ــ فى صدر امرأة مباحة ، فارغة ، ذات شعر أصفر طويل ، وعينين زرقاوين ، وفخذتين بللورتين ، يندر وجودها بين أهالينا المغلولين بالقهر ، والغلبة على أمرهم ٠ وانما تتوافر عيناتها فى بلاد الثلج والضباب ، والتى يؤمها شاعرنا كسائح ، ثم يروح يحكى للمحرومين والتعساء من بنى قومه انطباعاته الملساء ، ومغامراته

الجنسية ، فى ميدان الكونكورد ، أو عند برج ايفل ، أو فوق أعشاب حديقة التويلرى ٠٠٠ الخ ٠

● زوبعة فى زجاجة عطر ●

ووجه شاعرنا برؤية هذا الموقف الملتزم ، الذى ينبه الى أن الدغدغة المستمرة لغرائز الشباب بقفاز من حرير ، تفرغ النفس من مخزونها الفاضل والمتمرد ، وتشحنها بتوهمات جنسية ، تعمل عمل حقن المورفين ٠ ولكنه نفر ، وهاج ، واستنكر ، واستكبر ، ورفض النقاش ، وجمح بالرواج (المادى) و (الجماهيرى) الذى حققه ٠ وادعى صارخا ، أنه عصفور غرد ، طليق ، يرفض القيود ، وله مطلق الحرية فى أن يغنى ما يشاء ، وعلى أى فن يشاء ٠ ويا حبذا لو كان هذا الفن حكمة ثدى ، أو سرة امرأة مبطوحة على ظهرها ، وهى متجردة تماما ، لامن ملابسها فحسب ، وانما كذلك من كل التقاليد ، وخاصة تقاليد الشرق الملعونة ٠ ويامرحى ، عندما « تقود فاطمة انقلابا تاريخيا على جسدها » ٠ (١)٠

وهكذا ، ضرب بكل اعتراض عرض الحائط ، وراح ــ فى حماس شديد ــ يواصل سهراته ، ومغامراته الحمراء ، فى كباريهات العشق والجنس الموهومة ٠ وأخرج للمنتظرين على بابه ، من المراهقين ، ومحدودى الثقافة : « ديوان نزار قبانى ــ ١٩٥٦ » و (يوميات امرأة لا مبالية ــ ١٩٧٣/١٩٥٨ » ، و « حبيبتى ــ ١٩٦١ » ، و « الرسم بالكلمات ــ ١٩٦٦ » ٠ وأشعارها ــ كالعادة ــ مكتوبة ، اما قبل زيارة الأسد عنتر لسرير لبؤته عبلة أو أثناءها ، أو بعدها بوقت قصير ، أو طويل ٠ وكالعادة ــ أيضا ــ ازداد حجم كوكبة المعجبين والمعجبات بالشاعر ، واتسعت دائرة المتفرجين لتضم داخلها مجموعة من الذين يقرؤونه مصادفة، بينما يحوط خارجها مجموعات من اللامبالين ، ولكنهم يحسون بما يحدث فى الداخل ٠

ثم وقعت كارثة يونيه (حزيران) عام ١٩٦٧ ٠ وكان من المحتوم أن تقع ، لأن الدلائل والنذر كانت تشير اليها ، لأن توزيع تلك المخدرات وتعاطيها ، كانت أمورا مشاعة ، على أهم المستويات السياسية ، والاجتماعية، والفكرية ٠

وأصيب نزار قبانى ــ كغيره من الملايين ــ بصدمة عنيفة فى أحلامه القومية ٠ وراح يتأمل موقف الكلمة عنده ، وعند غيره من الكتاب والشعراء

الملتزمين • وأحنى رأسه أمام كلمات كثيرة شريفة مضطهدة ، كانت تصرخ منذرة ومحتجة قبل وقوع النكسة • وأحس أن الكلمة خطيرة فعلا ، وأن لها آفاقا أخرى رائعة ، ويجب أن تكون مهمومة ، بل ومجنونة بشؤون أمتها المادية ، وعالمها الفكرى والوجدانى • ثم (انحرف) قليلا — وهو أمر مؤقت — عن مسار موضوعاته الشعرية التى كان قد توفر عليها ، ووهبها جهده وامكاناته • وندم ، وشتم ، وسخط ، وسخر ، واستغفر ، وثار ، ولعن ، وتوجع ، وأوجع ، واستوجع ، وتحمس لأن يتحول على حد زعمه : « من شاعر يكتب شعر الحب والحنين ، لشاعر يكتب بالسكين »• ولكى يدارى شيئا من شعوره بذنوب الماضى ، راح يتمحك ، ويترضى ، وينفى — مع أنصاره — تهمة عدم الالتزام بالتعبير عن مشكلات الناس ، وأحلامهم المهيضة ، بدعوى أنه لم يكن مشغولا تماما بما يجرى فى مقصورات الحريم ، وانما شارك — مع الآخرين — فى التزامية الأدب الاجتماعى ، ببعض قصائد ، لعل أهمها قصيدة « خبز ، وحشيش ، وقمر » • والحقيقة، أن سمعة هذه القصيدة — وأخواتها القليلات — لا يرجع الى جدية موضوعها أو الى نسق نظمها الرفيع ، ومحمولاته الجريئة • وانما يرجع صيتها — الذى ذاع وقتذاك —الى فردية موضوعها ، وسط ركام من موضوعاته النسوية ، التى تتشدق بأكوام الحلمات ، والأثداء ، والأفخاذ ، والشفاه ، والبطون ، واللقاءات الجنسية • لقد عاصرت هذه القصيدة عشرات من قصائد الاحتجاج السياسى ، والرقص ، والغمز بالأوضاع الفاسدة ، التى قالها شعراء آخرون فى شتى أنحاء الوطن العربى ، وتتفوق فى صورها ، وقسوتها ، وفنيتها ، على قصيدة نزار المذكورة ، بل واضطهد أصحابها أشد مايكون الاضطهاد • غير أن قصيدة نزار اشتهرت دون غيرها ، لأنها —كما ألمحنا — بدت فتاة محتشمة ، تقف فى خلاء ، وسط مجموعة من قريناتها الساقطات •

وكان يجب على نزار قبانى — منذ ذلك الحين — أن يبقى (منحرفا) عند منعطف قضايا الناس ، وآمالهم ، ومشاغل حياتهم النفسية ، والفكرية ، والوجدانية ، وأن يتخطى مرحلة « طفولة نهد » ومص أثداء البنات ، ومعابثة الغلامات ، ولا مانع من أن يرتد الى الخلف أحيانا قليلة • ولكنه سرعان ما استجاب لنداء طبيعته النرجسية، وعاد الى منطلقه الأول، الا فى القليل • ومن ثم ، بقى مقيما فى قصر الملذات (الموهوم) ، ولا يزور واقع أهله الأليم ، الا اللفرجة ، وفى فترات متباعدة ، من باب (جبر الخاطر) • وانشغل تماما فى ترويج بضاعته (التقليدية) ، وبذل أقصى ما فى طاقته من صور ، وكنايات ، واستعارات ، فى تزويقها ، حتى أصبح هو نفسه ناشرا لأعماله الشعرية ، والنثرية المشعورة ، التى يعاد طبعها مرارا فى كتب متأنقة ، أو طبع بعضها — بصعوبة — على أشرطة الكاسيت •

● محلك سر ● :

وامتد الزمن بالوطن العربى . وبالشاعر · ومرت سنوات عجاف بمجتمعاتهما ، مشحونة بالأزمات ، والتحولات السلبية والايجابية · وكان من أسوأ ما فيها ، ترنح عوامل الصعود ، بفعل رياح الاحباط التفسخ · هذا ، بينما كانت قبضة نفس الزمن الممتد ، تزيد من ضغطها الحديدى على جسد الشاعر ونفسيته ، وتخلخله ، وهو يخوض تجارب شخصية أليمة ، وقومية قاهرة ، شيبت شعره ، وهدت قواه ، ونالت من هيكله ومعنوياته·

ويبدو أنه أصر على التحامل ، والاحتفال ببلوغه سن الستين من عمره المديد ، فأصدر ديوانين من الشعر دفعة واحدة فى شهر سبتمبر (أيلول) عام ١٩٨٣ · أولهما ، عبارة عن مقتطفات من أشعاره السابقة والحالية ، وضعها تحت عنوان « أشعار مجنونة » (٤) · أما الديوان الثانى ، فقد جعل عنوانه : « الحب لا يقف على الضوء الأحمر » (١) · وقد استهله بقصيدته « الافتتاحية » ، حيث بدأها بقوله : « هذا كتابى الأربعون » (الديوان ص٩)· وهو الذى يهمنا تقليب الرأى فيه هنا ·

لقد كنت أقرأ ما ينشر من شعر نزار قبانى مصادفة ، وكما أطالع مجلة للكاريكاتير ، ترضيك ــ أحيانا ــ بتعليقاتها الغرامية والجنسية المتوارية أو المكشوفة أو تبسطك ــ أحيانا أخرى ــ بسخرياتها « السياسية والاجتماعية » ، دون أن تكد لك ذهنا ، أو تشغل قلبك بعاطفة جادة · وبدافع الفضول ، أردت ــ على غير العادة ــ أن أتوقف عند هذا الديوان الأخير ، وأقلب فيه نظرة نقدية (عامة) ــ فى ضوء ما سبقه من دواوين له ــ علها تستطيع أن تتعرف ــ بصفة أساسية ــ على ما انتهى اليه شعره الباكر من تغير وتحول ، بعد هذا المشوار الغرامى الطويل · ويا ليتنى ما توقفت !!

الشاعر ، كما هو ، بلا تطوير · لا يزال يمارس عملية « محلك سر »· ومع أنه كان يدب نفس بقعة الأرض التى تحت قدميه ، الا أنه والشهادة لله ــ كان يستدير حول نفسه ، عله يجدد دورته الدموية · ويبدو أن معظم أشعار هذا الديوان من عطب انتاج السنين البواكر ، وكأنها كانت محفوظة فى ثلاجة الزمن ، ثم أخرجت الى الناس عام ١٩٨٣ ، حتى ولو ذيلت بعض القصائد ، بتاريخ يشير الى أنها طازجة ، ومن وضع مايو (أيار) ، أو يونيه (حزيران) من نفس العام ·

ويبدو ان الشاعر أحس بوجود هوة بين مطالب سنه المتأخرة ، وموضوعات أشعاره الغرامية الكربونية المتصابية ، فافتتح ديوانه المذكور بتسجيل حكمة ــ أو مماحكة رواها عن الأديبة الفرنسية فرانسوا ساجان،

« أنت في العشرين تستطيع أن تحب • وأنت في الثمانين تستطيع أن تحب هناك دائما مناسبة لاشتعال البرق » • (الديوان ص ٧) • وهذا ـ بلا شك ـ تبرير لطيف من رجل ذكي ، يعطي سنه فسحة اضافية للحديث عن الحب ، أمدها عشرون عاما • ولكنه تناسى أننا يمكن أن نتخيله في هذا الموقف ، وقد صبغ شعر رأسه ، وشد جلد وجهه عند أطباء التجميل ، واغتسل بالعطور ، وارتدى أشيك الثياب ، (ودلدل) من جيب سترته الأعلى منديلا أحمر ، وأخذ يتعاطى الحبوب المقوية ، ويخالط المراهقين والمراهقات ، حتى يوهمنا بأنه لا يزال المغامر الكازانوفي ، أو الفالنتينو الذي لا يذبله أي عصر • وعندما نسمعه متعنترا ومتباهيا بقوله :

وأنا النساء ، جعلتهن خواتما بأصابعي •• وكواكبا بمداري
وأنا أقرر من سيدخل جنتي وأنا أقرر من سيدخل ناري (٢) •

ندرك أنه لا يعني ذلك حقيقة ، وأنما يبغبغ كالبغبغان العجوز ، وأنه عاجز عن التصالح مع تجاربه الشعورية الأعمق والأصدق ، التي يفترض وجودها ناضجة في تلك المرحلة من العمر • كما ندرك أنه ـ كالعادة ـ يؤثر التعبير عن سطوح خوالجه ، بمشاعر محنطة ، وصور عتيقة ، وكلمات متخلفة عن مراحله الشعرية الأولى •

هو شاعر لا يعترف بوجود حركة مستمرة للتاريخ في كيان العالم الذي حوله ، أو في جسمه وأحاسيسه وعقله هو ، وانما هو مرتد دائما الى عالم مولى ، حيث كان صباه وشبابه وأحلامه ، وحيث صادفت ذاته مرتعها الموائم في الظروف الحياتية التي أتيحت له ، وحظي بها • لقد كان ـ في سالف عصره ـ يعمل في السفارات والقنصليات العربية السورية • وكان ـ وقتذاك ـ شابا ، نبيها وسيما ، أنيق الملبس ، يقضي أيامه ولياليه في مخالطة المجتمعات الدبلوماسية ، الممثلة لمختلف بلدان العالم ، تلك المجتمعات المنحوتة من الرخام ، والتي تتحدد ملامح أفرادها الحسية والمعنوية بالابتسامات الباردة ، والرأي المحايد الذي يشبه حالة لاحرب ولا سلم ، والأحاديث المنمقة ، بينما الأجسام مكسوة بأحدث الموديلات ، وفواحة بأغلى العطور • مخلوقات مرفهة ومتميزة : تسافر في الدرجات الأولى والفاخرة بالقطارات والطائرات ، وتنام في أرقى الفنادق ، وتأكل في أفخم المطاعم ، وتتنقل بين عواصم العالم بجوازات سفر خاصة ، وامتيازات خاصة ، وتقابل عشرات النساء المتجملات والمتحذلقات ، من ذوات الثغور المفشوخة بالرضا المزيف مثل جواهر زينتها ، وتجد دائما من يفتح لها باب السيارة الدبلوماسية الفارهة ، ومن يرفع لها يده بالتعظيم والتحية السلطانية ، ومن يكتب لها التقارير السياسية ، أو يفكر

بدلها ٠ أيمكن أن يكون التمثيل الدبلوماسي ـ في بعض جوانبه ـ لعبة مسرحية ؟؟

اذن ، أي نوع من الأدب أن يفرزه أحد أفراد هذا النمط من البشر المرفه المجلو ؟؟ لابد وأن يكون رومنسيا متنرجسا لا ينعكس شعرا فحسب، وانما في التصرفات والتصريحات أيضا ٠ صرح نزار قباني ـ ذات مرة ـ وهو مزهو بخلقته الوسيمة : « واذا كانت اللياقة البدنية مطلـوبة من السفراء والسكرتيرات ، ومضيفات الطيران ، وفي كل حقل من حقول العلاقات العامة ، فلماذا لا تكون اللياقة البدنية بالنسبة للشاعر ، عاملا هاما من عوامل نجاحه وتألقه » (٣) ٠

ورحم الله شاعرنا الحطيئة الذي لعن وجهه القبيح ، وواصل عطاءه الشعري بسخاء ، ولو كان قد سمع عن هذه الدعوة الطاووسية ، ما كتب بيتا واحدا من الشعر ، ولأسرع بالقاء نفسه في أقرب بالوعة ٠ ولو كان نزار قباني درس في شبابه الأول علوم الشرطة ، وعين ضابطا في وزارة الداخلية ، وتنقل بين مخافر مدنها وقراها القاصية والدانية ، ـ يحقق في كل أنواع المخالفات ، والموبقات ، والجرائم السياسية والاجتماعية ، ولو أنه خالط اللصوص ، والبغايا ، والشواذ ، وقطاع الطرق ، ومدمني المخدرات ، والمحتالين ، والأفاقين ، ولو أنه شم رائحة الجيـاع ، ورأى صعلكة المتشردين على بقايا الأرصفة في ليالي الزمهرير ، وسمع صراخ المظلومين والمجلودين عدوانا ، وذاق من طعام المتسولين ، وأحس بعذاب المقهورين من أصحاب المبادىء العليا ، والمخلوطين بحثالة البشر في قاع السجون ـ ما بقي سنوات طويلة ، ينادي على نفس البضاعة ، ويلغو بمثل قوله :

فلماذا لا تتثقفين على يدي ؟

فأنا الثقافة ٠٠ أنا الثقافة ٠ أنا الثقافة ٠٠

أنا الذي أستطيع أن أحول نهدك الى حمامة ٠

وفخذيك الى سبيكتي ذهب (٤) ٠٠ الخ ٠

لو كان أحس بوجه العالم الأعرض والأكثر انسانية وجرحا ، لخرج من جلده الناعم ، ولبس غيره ، وأغرق دواوينه بأوجاع من المضحكات والمبكيات ، أو توقف تماما عن القول الأدبي ، لأن مكنونات الواقع تخرس الألسنة ٠ الا أن وظيفته الدبلوماسية المخملية ، صادفت نفسا شديدة الأنوية ، فأذكتها ٠ وبقي نزار ـ بكل ظروفه ـ شاعرا نرجسيا من بدايته

وحتى الآن ، يتغذى على اعجاب الأخريات والآخرين به وشخصيا كمغامر نسوى (وهمى) أولا ، ثم بشعره الشخصى ثانيا • ولا تعاب عليه ظروفه الخاصة بلا شك ، وانما الذى يعاب عليه ترديداته المكرورة على المنوال الواحد :

نامى مع النساء ، لافرق ،

مع الريح ، مع الزوابيع •

فلن تكونى امرأة •••

الا معى •

الا معى (٥) •

● الخروج من الثلاجة ●

يتألف ديوان نزار قبانى « الحب لا يقف على الضوء الأحمر » ، من ثلاث وعشرين مقطوعة شعرية ، أو قصيدة ــ حسب المفهوم التقليدى • قصيدتان يتيمتان منها ، تعيشان فى دائرة موضوعية ضيقة المساحة جدا ، ظلت تلازم أعماله الحاضرة والسابقة • وهذه الدائرة المحدودة ، تستوعب الموضوعات غير الغزلية • وهى هنا ، تضم قصيدة فى رثاء المرحومة الشهيدة زوجته بلقيس ، وأخرى تعطى الديوان عنوانها • وهى تسخر من الحكام العرب البترولبين ، المستبدين فى بلادهم ، والمنطلقين بهمجية وبدائية فى البلاد الأوربية التى يسافرون اليها ، ثم تختتم القصيدة نفسها ، بل وتنهى الديوان كله بعبارة :

« يا صديقى ••• رحم الله العرب » (الديوان ص ٢٠١)

وهذه القصيدة ــ التى يسلكها الشاعر ، ويسلك مثيلاتها فى باب الشعر السياسى ــ ليست الا هجاء محـدثا • فهى ــ على نحو جـديد ــ تتهكم ، وتطعن ، وتسخر ، وتشتم ، وتردح ، مما يبعث على الابتسام ، ولا يفجر فى النفس مرارة السخط ، أو يقدح شرارة الوعى الذى يشعل الاحتجاج والرغبة فى الثورة وحتمية التغيير • ان القصيدة ــ مرة أخرى ــ كأخواتها التى توصف (تجاوزا) بالسياسية ــ مجرد انطباعات متهكمة ساخرة ، صادرة ــ كمجاملة للسياسيين الساخطين ــ من شاعر رومنسى، خارج لتوه من مقصورات الحريم •

ولو كان فعلا يريد أن يكتب شعرا سياسيا ، ما حرم نفسه من التعرف على أفكار العصر ، والنظريات المتفلسفة فى مجريات الأحداث ،

والتحليلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، والتأمل الواعى فى حركة التاريخ العالمى والقومى والمحلى · كى يكتسب من ذلك (موقفا) يصبح به صاحب وجهة نظر مهما كان نوعها ، وتتخاصم ــ أو تتفق ــ حولها وجهات النظر الأخرى · لأن الشارع السياسى اللبنانى ، أغنى الشوارع المماثلة فى كل الأقطار العربية ، بتزاحم الأيدلوجيات السياسية ، والدينية ، والاجتماعية المتناحرة حتى الاقتتال الدموى ·

أما نزار ــ الذى يعيش مع أدبه فى هذا الشارع المصطخب بالعراقيل والموت ــ فانه يصالحها ويرضيها كلها ، لأن ما يقوله لا يلتزم (بموقف) متسييس واضح · وانما تعد أقواله التى يلقبها بالسياسة مجرد خواطر انفعالية هشة ، فى موضوعات وطنية ، تشبه أناشيد الكشافة ، والأغنيات الحماسية العامة ، التى لا يصح أن يختصم حولها اثنان · من الذى يمكن أن يتحزب غاضبا عندما يسمع أغنية و أنشودة فى تمجيد العلم . أو يطالع شعرا يحث على البطولة والأخوة ،أو يقرأ قصيدة فى ذكرى عيد الاستقلال الوطنى ؟؟

ان معظم ما قاله نزار فى أزمات بيروت ومعاركها الحالية ــ ودعاه مفاخرا بالشعر السياسى ــ ليس الا غزلا حسيا معتادا فى امرأة متخفية فى مبان ، وشوارع ، وبحر ، وشاطىء ، وجبل ، ومزروعات ، حتى لقد استخدم مع بيروت ألفاظ المضاجعة ، وهتك العرض ، وأهداها ديوانا خنثويا ، سماه : « الى بيروت الأنثى ، مع حبى » · وافتتحه متحشما بقوله :

يا ست الدنيا ، يا بيروت

من باع أساورك المشغولة بالياقوت ؟؟

من ذبح الفرح النائم فى عينيك الخضراوين ؟؟

من صادر خاتمك السحرى وقص ضفائرك الذهبية ؟؟ (٦)

ولم يلبث أن نسى بيروت العاصمة ، وشرد بخياله ، وراح يصورها ــ كالعادة ــ امرأة متهتكة فى الفراش :

نعترف أمام الله العادل

أنا راودناك ···

وعاشرناك ···

وضاجعناك ···

وحملناك معاصينا ...

نعترف الآن بأنك كنت خليلتنا

نأوى لفراشك طول الليل ...

وعند الفجر ، نهاجر كالبدو الرحل ... الخ (٧) .

فهل من السياسة ، رؤية المرأة ـ كخدمة جنسية ـ فى كل شىء ، وحتى فى الرجل نفسه ؟؟

أما « الضوء الأحمر » فى قصيدته (السياسية) المشار اليهـا ، فترمز الى الخطر ، والمنع ، وقيود الاغصاب والقسر التى يفرضها الحكام العـــرب على شعوبهم . ولأن الشاعر يخاف على نفسه ممن حوله مـن حكام عرب : قد يكونون أشد جهلا وبطشا ، فانه يؤكد ـ صراحة أو ضمنيا ـ عـلى أنه يقصد الحكام البتروليين (الهمج) ، وشعوبهم الأكثر (تخلفا وحيوانية) :

أنت لو حاولت أن تقرأ يوما

صفحة الأبراج ..

كيف تعرف ما حظك قبل النفط ...

أو حظك بعد النفط ..

أو تعرف ما رقمك ما بين طوابير البهائم .. (هكذا ؟؟)

لوجدت الضوء أحمر . (الديوان ص ١٩٥) ...

* * *

لا تسافر ..

بجوار عربى بين أحياء العرب !!

فهم من أجل قرش يقتلونك .

وهم ـحين يجوعون مساء ـ يأكلونك .

لا تكن ضيفا على حاتم طى ..

فهو كذاب ..

ونصاب . (الديوان ص ٢٠٠) ..

هل هذا هو الشعر الذى يجمع نظائره فى مجلدات ، ويوصف كتابه بخط عريض ، أنه سياسى ؟؟ يبدو أن الهجائين القدامى كانوا شعراء سياسيين من الطراز الأول ، دون أن يدروا أو يدرى مؤرخوهم !!

والا ما الفرق بين هذا الشعر المنعوت (ظلما) بالسياسية ـ وشعر الهجائين فى مختلف عصورهم ، الا فى الخصائص البدهية ، كالمزاج الشخصى ، وروح العصر ؟؟

قال الحزين الكنانى :

مواعيد عمرو ترهات ووجهه
على كل ما قد قيل فيه دليل

جبان ، وفحاش لئيم مذمم
وأكذب خلق الله حين يقول

وقال محمد بن مكرم :

ان زمانا أنت مستوزر ... فيه زمان عسر أنكد
يذمك الناس جميعا ، فما ... يلقاك منهم أحد ويحمد

وقال الصابىء :

يا جامعا لخلال قبيحة ... ليس تحصى
نقصت من كل فضل ... فقد تكاملت نقصا
لو أن للجهل شخصا ... لكنت للجهل شخصا

وقال حافظ ابراهيم :

لاتعجبوا فمليككم لعبت به ... أيدى البطانة وهو فى تضليل
انى أراه كأنه فى رقعة الشطر ... نج ، أو فى قاعة التمثيل

وهكذا تدخل قصيدة « الضوء الأحمر » ـ ومثيلاتها التى يعدها القبانى ومناصروه من السياسيات ـ ضمن حدود الدائرة الضيقة فى موضوعاته .

أما الدائرة الثانية ـ الأخرى ـ والأكثر اتساعا ، فلا تزال هنا فى هذا الديوان ـ كالعادة ـ تستأثر بكل مركزات الضوء والصوت والألوان، لأن مساحتها العريضة ، محجوزة دائما لأفانين الغزل الحسى ، حيث تعظم قدرات الأنا الجنسية فى المخدع ، وفى المقاهى ، وعلى أرصفة الشوارع أحيانا .

والقاء نظرة على عناوين قصائد الديوان الغزلية الاحدى والعشرين، تنبىء بمضامينها المسبوقة فى الدواوين السالفة : معها فى باريس ــ من يوميات تلميذ راسب (فى الحب) ــ من يوميات رجل مجنون ــ فاطمة فى الريف البريطانى ــ مع فاطمة فى قطار الجنون ــ فاطمة فى ساحة الكونكورد ــ أحبك ٠٠٠ أحبك ٠٠٠ وهذا توقيعى ــ امرأة تمشى فى داخلى ــ لاأرى أحدا سواك ــ على عينيك يضبط العالم ساعاته ــ انها تثلج نساء ٠٠٠ الخ وهذا يشير الى أن الشاعر بمعانيه وأدوات تعبيره ، لا يزال مجمدا ، منذ الأربعينيات والخمسينيات ٠ وأنه ــ رغم تجاوزه الستين ــ لايزال مواظبا على تغذية أناه ، بما يحقق رغبته اللحوح فى دوام الاستحواذ على اعجاب نوعية معينة من النسوة بمغامراته الجسدية،وفى الخوف المستمر من أن يتنحى الشيوع عن محيط اسمه ، فيهدد الاحباط نرجسيته ٠ ومن ثم ، فهو حريص دائما على التمادى فى اثبات وجوده بأقصى ما فى طاقته ٠ وهذا ، يحمله على المبالغة الشديدة ، والتحور حول الموضوع الواحد الأثير ، وتعظيمه ، والتهويل فى شأنه ٠ فعندما يأتيك ضيف عزيز للمرة الأولى ، تكرمه كثيرا ٠ وفى زياراته التالية ــ وحفظا على شعوره كغريب ــ يأخذ الاكرام فى التزايد حتى التطرف الممجوج ٠

وهذا الموقف المتحمس دائما لارضاء نزعات الغير ــ ونزعته أولا ــ جعله يجذب أسمى قيم فى حياة الانسان من سمائها الى أرضه ، ويربطها بالمرأة المعشوقة ، بما فى ذلك : الله ــ الصلوات ــ الملائكة ــ الرسل ــ الفردوس ــ الجحيم ــ الآلهة ــ العبادة ــ التفانى ــ الوجد ــ الاستشهاد ــ التصوف ــ الايمان ــ الخلائق ٠٠ الخ ٠ وهذا يدلل على أن الشاعر واقف عند حافة الخواء ، والفراغ اللانهائى ، وأنه أفلس،ولم يعد لديه مايستجده: « أشهد أن لاامرأة الا أنت » ، ثم ماذا بعد هذه الوحدانية المستحيلة على الغير ؟؟ ، وفاطمة « أعظم أعمال الله » (ص ١٦١) ، ثم ماذا بعد ذلك؟؟٠ و« استشهدت آلاف المرات من أجل وصالك » ٠ (ص ٣٤) ٠ و« هى لاتمحو ذنوبى ، والله فى عليائه يمحو الذنوبا » ٠ (ص ٣٦) ٠ و« لماذا صلبتنى ، وهى تدرى أننى أعبدها من رأسها حتى الأصابع » (ص ٦٦)٠ و« ان حبى لك ياسيدتى أشبه فى يوم القيامة ٠٠ من ترى يقدر أن يهرب من يوم القيامة؟؟فاقبلى ماقسم الله عليك ٠٠٠ بايمان عميق٠٠وابتسامة٠٠ واتبعينى » (ص ٨٦) ٠ « وناهداك ٠٠ أجيبى ، من أذلهما ؟؟ ٠٠٠ وحين كنت أنا ٠٠٠ لله ماسجدا » (٨) ٠٠٠ الخ

ومما يلاحظ أيضا على مخزونات الثلاجة التى ظهرت فى الديوان الذى بين أيدينا ، أنه بالرغم من تطور عمر الشاعر بخبراته ، لايزال يتعبد تحت نهود النساء ، على النحو الشكلى والأسلوبى والمعنوى ، الذى كان

يتعبد به فى صباه الغمر منذ مايزيد على أربعين عاما · وكان من المأمول أن يتطور حتى بموضوع النهـد ـالأثير عنده الى حد الهوس المصطنع ـ الى آفاق أرحب وأعمق ، تؤكد اكتساب الخبرة ، ومهارة الصنعة ، وانصهار التجربة الشعورية فى مجال متطور من المحسوسات والمعنويات·فتوصيف النهد فى الكناية والاستعاره ، لايزال هنـا ، يعيش فى نفس التعبيرات الفجة المبـاشرة ، مع مايجاوره من أعضاء أنثوية أخرى · ولأننا فى عالم محدث مجنون بالأرقام والاحصاءات ، فاننا نجد كلمـة (نهد) ـ التى خلدها فى عنوان ديوان له سابق ـ تتكرر هنا ، مايزيد على ثلاثين مرة ، حتى ليمكن أن نعثر بهـا مرة ، أو مرتين ، أو ثلاث مرات ، فى المقطوعة الشعرية الواحدة · انها كلمة متسلطة بشكل استبدادى مزمن على ذهن الشاعر · ولو كان فرويد حيـا ، واطلع على عربدتها المتوحشة فى عقل الرجل وعاطفته ، لصرف كل عمره لدراسة علاقة بعض الرجال بأمهاتهم· ومن أمثلة ذلك :

« لم يرض عنى نهداك » (ص ٩) ·

« والناهدان فى حالة استنفار » (ص ١٨) ·

« هل بين نهديك ـ حقا ـ يسكن القمر ؟؟ » (ص ٢٣) ·

« نهداك كان بودى لو رسمتهما » (ص ٢٣) ·

« قد تفرغت لنهديك تماما » (ص ٣١) ·

« فأنا أعمل نحاتا بلا أجر ، الدى نهديك » · (ص ٣١) ·

« ماذا يبتغى النهدان منى ؟؟ » (ص ٣٢) ·

« أنا منذ السنة الألفين قبل النهد » (ص ٣٢) ·

« وأنا قدمت للنهدين تفاحا » (ص ٣٥) ·

« أطفىء النار التى أشعلها نهداك » (ص ٣٨) ·

« أريد أن أفاجىء الحلمة » (ص ٤١) ·

« والناهد الأحمق ياسيدتى » · (ص ٤١) ·

« اذا ماضربت شبابيك نهديك » (ص ٥٢) ·

« وغطست حلمة نهدك بالخمر » (ص ٥٤) ·

« فأطلع من عتمة النهد فجرا » (ص ٦٢) ·

« حول نهديك يدور » (٦٧) ·

« الشارع الضيق بين الناهدين » (ص ٧٤) ·

« تغسل نهديها النحاسيين » (ص ٧٩) ·

« وأنا معتقل ما بين نهديك » (ص ٨٠) ·
« لكى تستوطن فى نهديك » (ص ٩٧) ·
« يانهدا يعبق مثل حقول التبغ » (ص ٩٩) ·
« علمينى أن أرسم حول نهديك » (ص ١٣١) ·
« مرتفعات نهديك الشاهقين » (ص ١٣١) ·
« تطالب نهديك بالتحرر » (ص ١٣٥) ·
« تحت شمس نهديك » (ص ١٤٦) ·
« تضجر فاطمة من شكل نهديها » (ص ١٥٢) ·
« مغارته ما بين نهديها » (ص ١٥٦) ·
« وتعيننى حارسا على نهديها » (ص ١٥٨) ·
« ليشترى أى نهد أشقر » (ص ١٦٦) · ··· ألخ

وبهذا الترديد المستمر ، يتفاخر نزار قبانى ، ويعد نفسه أستاذا أوحد فى علم تضاريس النهود · ولا يبرزه فى مجال الاستكشاف الا نظراء من أمثال كريستوفر كولمبوس مكتشف أمريكا ، أو فاسكودى جاما مكتشف الطريق البحرى الى الهند · ألم يعترف نزار بذلك فى مثل قوله: « اننى أحفظ جغرافية النهدين ياسيدتى عن ظهر قلب » (٩) ·

* * *

وهذا يسوقنا الى ظاهرة أخرى ثابتة فى شعر نزار قبانى عن المرأة، ولاتزال ممتدة فى الديوان الحالى · فادراكه للأنثى المستحبة ، يتبلور فى توصيف مفردات جسمها الخارجى ، والتى نجدها مبعثرة بشكل مقصود فى قصائده · ولو جمعنا تلك المفردات ، لألفيناه قد أحاط بها جميعا فى توصيفه ، ولأمكن توزيعها ــ حسب أهميتها عنده ــ فى شكل هرمى ، يبدأ قاع سفحه الأول صاعدا هكذا : الرأس ــ فالشعر ــ فالجبهة ــ فالأذنان ــ فالحواجب ــ فالرموش ــ فالعينان ــ فالأنف ــ فالشفتان ــ فالأسنان ــ فاللسان ــ فالريق ــ فالذقن ــ فالرقبة ــ فالكتفان · وعندئذ، يصل السفح عند الذروة الهرمية ، حيث النهدان يتسمان القمة ، وفوقهما الحلمتان مرفوعتان كرايتين حمراوين ترفرفان فوق مبنى سجن حكومى · ثم يأخذ السفح الأيسر فى الانحدار نحو القاع ، هكذا : لصدر ــ فالابطان بما تتضمناه من حشائش ــ فالذراعان بأصابعهما وأظافرهما ــ فالخصر ــ فالبطن ــ فالسرة ــ فالفخذان ومابينهما ــ فالركبتان ــ فالساقان ــ

فالكعبان ـ فالقدمان بأصابعهما وأظافرهما • هذا ، باضافة الى ما على جسم المرأة من جلـد ، وزغب ، وشامات ، وندوب قديمـة ، اثر معارك فراش سابقة •

وباستعراض هذه المفردات الحسيـة التى يصفهـا ، يتبين أن المرأة عنده ، مبطوحة على ظهرها دائما • ولذا ، استثنى ظهرها ، واليتيها ، من أوصافه ، لأن فى توصيف ذلك ـ فى نظر مواضعاته الأخلاقيـة ـ عيبا شديدا ، وجرما تعاقب عليه قوانين الأرض والسماء فى الوطن العربى ، على الأقل ، الذى يقرأ أعماله •

وكل فردية من هذه المفردات ، يجـانسها الشـاعر ـ فى كثير من الأحيان ـ بمفرد حسى خارجى ، لتكوين صورة ، أو استعارة ، أو تزويقة بلاغية • فالثديان مرة يمامتان ، ومرة أرنبان ، ومرة ديكان أحمران ، ومرة حصانان ، ومرة خروفان ، ومرة نحاسيان ••• ألخ • والثغر مرة وردة حمراء ، ومرة من المرجان ، ومرة من اليـاقوت ••• وهكذا ، يقاس على ذالك بالنسبة للمفردات الحسية الأخرى •

ولتوسيع نطـاق أو زيادة عدد هذه المفردات ، يلجـأ الى استخدام مفردات أخرى مقرونة بها ، من حيث الوظيفة النفعية ، أو التزيينية ، أى (متعلقات) المرأة الخارجيـة ، مثل : القفطان ـ القستان ـ البنطـال ـ المعطف ـ التنورة ـ ملابس النوم ـ الجوارب ـ الحـذاء ـ كم الدانتيل ـ الأساور ـ الحلق ـ الخواتم ـ دبابيس الشعر ـ النظارة ـ ملاقط الشعر ـ زجاجة العطر ـ أحمر الشفاه ـ الكحل ـ المرآة ـ فرشاة الأسنان ـ كيس المشتريات ـ حقيبـة اليـد ـ الشرشف ـ مجلـة السيدات ـ المقص ـ المبرد ••• ألخ (شىء أشبه بـ« بوتيك » نسائى !!) •

وبمداومة تحديقه فى كل أجزاء جسم امرأة عريانه ، وفى حاجياتها المنتشرة حولها ، وبترديد النظر فى داخلها (الغريزى) القريب ، أصبحت القصيدة النسوية عنده ، أشبه ماتكون بمركب فزيائى مصطنع ، يخضع تركيبه ، لمهارة ميكانيكية واعية ، محرومة ـ الى حد كبير ـ من لمسات الحلم المجنح ، ومن رقرقات الينابيع الانفعالية التلقائية ، التى تنبجس ـ عادة ـ من قدرات الشاعر الملهم • ولهذا ، يسهل استيعابها ذهنيا ، كاستيعاب أخبار فى صحيفة يومية •

ان نزار قبانى ـ بلاشك ـ شاعر حساس وموهوب ، ولكنه حول نفسه بنفسه والنفسه الى جهاز كومبيوتر ، يخرج بين الحين والآخر ، قصائد شبه قالبية ، تتغذى من قاموس شعرى محدود الكلمات والصور ، مطعومة به منذ زمن طويل • لقد سجن طاقته الشعرية ـ حتى تقزمت ـ داخل

اطار حديدى من موضوعات المراهقة العاطفية ، ولم يتجاوز ـ بتلك الطاقة ـ مرحلة الأبوة والجدودية التى كان يجب أن تتحقق . ومن ثم ، أضعف الاعتياد والزمن أى جنوح فيها الى التحرر . ولو كان قد أطلق شاعريته على سجيتها ، لخرجت الى آفاق أرحب وأبعد من الموضوعات الشعرية المتنوعة ، ولما تغنى ـ وهو فى الستين من عمره بنفس المعانى التى تغنى بها ، وهو فى العشرين ، مع اختلافات قليلة فى التركيب والروح العامة . فهو هنا ـ بالذات ـ لا يزال يردد أناشيد دون جوانيه ، على نفس القيثارة العتيقة :

أفتح جميع أزرار قميصى
وأتركهن يتزحلقن على هضابى
ويغتسلن بمياهى
ويرقصن فى غاباتى
وينمن آخر الليل كالطيور فوق أشجارى . (١٠)

ان الاصرار على الارتباط بموضوع المرأة ـ عاشقة ، أو معشوقة ، أو مرفوضة ، أو مستباحة ، أو مستذلة ، طوال سنين عديدة ـ أمر مستهدف فى ذاته ، لأنه القطب المغناطيسى ـ ماديا ومعنويا ـ والذى يجذب اليه نوعية خاصة من زبائن القارئين ، مثلما تجذب أفلام الجنس السرية ، مجموعة خاصة من اللاهين المتبطلين . فلا يزال شاعرنا ـ أو صبينا المسن ـ يقول هنا :

اشربى شيئا من الخمر معى
اشربى شيئا من الفوضى معى
اشربى حتى تصيرى امرأة
واتركى الباقى عليا (١١)

وبعد هذا المطلب ، يروح الشاعر ينعى الى العرب ـ بل والى العالم فكر أبناء جيله المتأخر ، ويتهمهم بالتقاعس والبلى ، وغيبوبة التحشيش ، بينما هو يكرس كل امكاناته ـ على مدى الأعوام ـ لتغذية الأخيلة المتسرة بمشتق لغوى من الأفيون ، ويسقى خدرهم رائحة عرق امرأة هلوك فى الفراش .. الا فليسقط الشعر ـ بل كل الشعر ـ اذا كان سيتحول جميعه ، الى دخان عطرى يخدر الأدمغة ، ويتسلل فى العروق الغضة كالسم .

كان من المتوقع ـ هذا الديوان ، أو الكتاب الأربعين ـ أن يكون الشاعر قد تنحى ـ ولو قليلا ـ عن مقعد العزف الرتيبى ، على وتر العلاقة الجسدية ، بين امرأة مبهورة ، ورجل ـ دائما ـ مستأسد ، ومستظرف ، ومستكبر ، ومنهوم ·

كان من المتوقع ـ مع التجريب وخبرات الزمن ـ توافر عنصرى النضج والتطوير · ولا يزداد مستوى معالجة الموضوع الواحد هشاشة ، وانصهارا بسن وتجارب البادئين ، التى لم تستدل بعد ، على منطقة التفلسف ، والعاطفة المعلقة ، التى تزيد شعر المقتربين من طرف الحياة التى على وشك الانتهاء ، نضجا ، ودفءا ، يتسرب الى القلب والعقل ، فيثير فى النفس فيضا من الأحاسيس الجميلة ، والأخيلة النبيلة ·

ان معظم شعراء جيل نزار قبانى ، أو السابقين عليه ، أو المتأخرين عنه قليلا ـ كنازك الملائكة ، والسياب ، والبياتى ، وصلاح عبد الصبور ، وأدونيس ، وغيرهم كثيرون ـ قد اتجهوا ـ كحركة نمو تلقائى ـ نحو الرمزية الموحية ، واللغز العاطفى ، واللمسات الصوفية المعمقة ، بتجارب الحياة ، حتى ولو كان موضوعهم علاقة الحب الذى يعتبر ـ بلا شك ـ من أسمى العواطف البشرية · ترى ، ماهى نوع الأحاسيس التى تثار داخل امرأة عربية ، وهى تسمع شاعرها العجوز يفح فى أذنيها دائما ، بمثل قوله :

اجلسى حتى نتفاهم

على أى جزء من أجزاء جسدى

ستتوقف فتوحاتك ؟؟

وفى أى ساعة من ساعات الليل ،

ستبدأ غزواتك ؟؟ (١٢)

هذا الخيال الشعرى النزوى ، الذى نذره شاعرنا لمخدع المرأة ، طيلة ما يزيد على أربعين عاما ، كان يتوقع اله ـ مرة أخرى وليست الأخيرة ـ أن ينطلق فى كل الأجواء الرومانسية والواقعية والرمزية والانطباعية ، أن ينطلق ، بأجنحة الحس العميق بموجودات الحياة الملموسة والمحسوسة ، وأن يخوض فى مراتب أعماق : الطبيعة ، والعذاب ، والندم ، والبشرية ، والحنين ، والموت ، والضياع ، والخير ، والعبث ، والملل ، والتراث ، والحياة ؛ والفوضى ، والظلام ، والجمال ، والمجهول ، والحق ، والسموات والآخرين ، واللانهائية ، والجياع ، والقحط ، والغناء ، والأبدية ، والغابة ··· ألخ·

ألا تصلح تلك موضوعات قائمة بذاتها للشعر ، بدلا من أن تبقى فى ذهن شاعرنا ، كلمات نحيلة مضعضعة ، تنتظر عند الأعتاب طويلا، كى تستخدم فى تزويق كناية ، أو تشبيه ، يتعلق بمغامرة جسدية أو نفسية مع امرأة، تكررت مع مئات الصور حتى الملل ؟؟ ألا ماألطف أن نتذكر هنا فجأة ، اعتذار العباس بن الأحنف لحبيبته عن التكرار الذى اضطر اليه :

أميرتى ، لاتغفرى ذنبى فان ذنبى شدة الحب
حدثت قلبى دائما عنكمو حتى قد استحييت من قلبى

❋ ❋ ❋

● ثوابت أخرى ●

ومن الملاحظ أيضا ، أن دوام معايشة الشاعر للموضوع الواحد ، وتكرار القول فيه ، كان ولا بد وأن يفضى به الى تقارب ملامح كثير من القصائد ، تقاربا شديدا ، حتى لتبدو وكأنها مخلوقات خرجت من قالب واحد ، والكنها تباينت من حيث لون الجلد الخارجى وتاريخ الولادة · ومن ثم ، يمكن أن نضم ثلاث أو أربع قصائد غزلية ــ من الديوان الحالى ــ ونقرؤها ــ بلا عناوين ــ دفعة واحدة ، دون احساس يذكر ، بوجود فجوات شعرية ، أو تخلخل فى الوحدة العضوية لكل قصيدة اذا كان فيها ما يسمى بذلك ·

ومن الممكن أيضا ، تشكيل قصيدة واحدة من مختارات مختلفة من عدة قصائد · بل ومن الممكن ــ كذلك ــ الخروج بقصيدة جديدة من قصيدة واحدة معينة ، بعد اعادة ترتيب بعض فقراتها ، أو مقاطعها · وبعض هذا التفكك فى تركيب (القصيدة) ناجم ــ الى حد بعيد ــ عن عملية التصنيع الآلى لجزئيات تشبيهية براقة شبه متفرقة ، وتعمد صياغة صور شعرية خاصة ذات نفس قصير ، على منوال واحدى ، طبقا لمواصفات مسبقة ، أملتها ارادة الأنا الشعورية المتحكمة التى لا يرضيها الا ما يرضيها لذاتها هى ، لا لموضوعية العمل الفنى ، حتى والو خرج كل أفراد العائلة الواحدة مكرورى الملامح ، والخصال ، والزى ، وتنفسوا نفس الهواء · لذا ، لم يكن من الغريب أن تجىء الصور ، أو الكنايات ، أو الاستعارات ، أو التركيبات اللغوية ، شبه متقاربة فى السمات والقسمات · وحين لاتكون متشابهة تماما ، فهى توحى بأنها ذكور واناث العائلة الواحدة ، كما يزعم بعض علماء الوراثة · ولولا ضيق المساحة هنا ، لأجرينا ــ فى سهوالة ــ عملية

تهجين بين عدة قصائد ، وخرجنا بوليد شعرى (مستجد) ، ربما كان أحسن خلقة من أصوله التى نشأ عليها ·

وتكرار الموضوع الواحد ، لم يؤد الى تشابه القصائد أو ايحاء بتشابهها فحسب ، وانما انزلق - أيضا - الى تكرار بعض الصور الشعرية ، أو تطابق بعض المجازات ، أو تشابه بعض الكنايات ·

وهذه الظاهرة التكرارية ، يمكن تلمسها فى الدواوين السابقة على نحو أوسع ، بينما يمكن القصر على التمثل بها من الديوان الذى بين أيدينا · فعبارة « أعشاب صدرى » تكررت فى الديوان الحالى ، وفيما سبقه · فهو يقول : « تنامين على أعشاب صدرى » (ص ٨٢) ، ثم يقول فى قصيدة أخرى : « أقامة سعيدة فوق أعشاب صدرى » (ص ١٢٠)·

وعندما يقول « أنا منذ السنة الألفين قبل النهد » ص ٣٢) ، نجده يقول فى موضع آخر من نفس الديوان :« أنا منذ السنة الألفين قبل الثغر » و « أنا منذ السنة الألفين قبل الخيل » (ص ٣٩)

ويعاوده نفس التعبير عندما يقول : « صار الناس يقولون : السنة الألف قبل عينيها ، والقرن العاشر بعد عينيها » · (ص ١٣٧) · ترى ماهو المقصود بهذه « القبلية » و « البعدية » ؟؟ هل يعنى ذلك بداية التاريخ الانسانى من بداية وجودها ؟؟؟

وعندما يقول نزار فى نفس الديوان : « ونزل شعرك الغجرى معى» (ص ١١٩) ، و « قبل أن يتركنى شعرها الذهبى ويسافر » (ص ١٧٨)، و « وشعرها الذى كان يسافر فى كل الدنيا » (ص ١٨٥) ، يذكرنا بقوله القريب العهد : « والشعر الغجرى المجنون يسافر فى كل الدنيا »·

وحين يقول : « يا التى تنتشر الشامات فى أطرافها » (ص ٣٩) ، يقترب من قوله : « أقل بكثير ، من عدد الشامات التى تطرز جسدك » (ص ١٣٩) · ولعله بهذا التهويل فى كثرة الشامات ، يكون قد أساء - دون أن يدرى -الى صفاء لون بشرتها ، لأن كثرة الشامات على تلك الصور المدعاة ، يعنى أنها مصابة بالنمش على نحو وبائى · وهذا عيب والعياذ بالله · وهذا الذم ، بما يشبه المدح ، نجده فى مثل قوله :

يا امرأة تكسر - حين تمر - جدار الصوت (ص ٩٥)

وهكذا ، بدلا من أن يشبهها - كالمعتاد - بمرور النسيم ، شبهها بطائرة حربية نفاثة مزعجة ·· ··· الخ ···

أما التكرار الذى لا تفسير له ، الا أنه صادر عن رغبة (أصيلة)

فى المتاجرة والربح ، فهو عندما يسمح الشاعر بأن ينتزع من الديوان الحالى ، شعر يملأ ما يزيد على خمس عشرة صفحة ، ثم يضمنه ديوانا آخر ، عنوانه : « أشعار مجنونة » ، ينطوى على مقطوعات شعرية سبق نشرها عدة مرات • وهذا الديوان الثانى ، صدر فى نفس الشهر الذى صدر فيه الديوان الذى بين أيدينا • ما معنى أن نقرأ قصائد مكررة ، تنشر مرتين ، فى ديوانين صادرين فى شهر واحد لنفس الشاعر ؟؟

وتتجلى ثالثة الظواهر الثابتة ــ التى امتدت وراثيا فى الديوان الحالى ــ فى استفحال أمر البساطة والنثرية ، حتى منحدرهما عند حافة الركاكة والتسطيح • ففى دواوين شاعرنا الأولى ، فاجأنا بالبساطة فى التركيب اللغوى ، والتى تميزت وقتذاك بالسيولة فى التعبير ــ مهما احتشدت من كنايات ــ وبالعاطفة الساذجة الصادرة عن نفس غضــــة ، وخيــال طفولى ، يتهجىء كلمات عامية ، فصيحة الدلالة • كانت اللغة ــ عنده ــ تثب فى حيوية وانفعال ، وتتخطى الحدود التقليدية فى التعبير الشعرى • فلا عبارات اكليشيهية ، ولا التصاقا بقوالب متعلقة شبه متزمتة ، وانما فيض متدفق من العبارات المبسطة البراقة •

ولكن يبدو أن هناك علاقة حميمة بين الاستماتة فى التعبير عن موضوع واحد ، وقدرات الشاعر المستنفذة فى سنه المتأخرة • فقد تمادت ظاهرةالبساطة تلك فى تبسطها وتبسيطها وانبساطها فىتناولها للموضوع الواحد ــ الذى أخذ يتجات بدوره من طول التمحك فيه ــ حتى وصل الأمر الى درجة النثرية المسطحة والتقريرية المباشرة التى قاربت أدبية الأسلوب الصحافى ، الذى يروح يصف ــ فى صيغة انشائية ــ حادثة جنسية ، وقعت فى ناد أرستقراطى • ولهذا ، اذا ما حولنا هيئة القصيدة المرصوصة فى وضع رأسى ، الى هيئة أفقية كسطور نثرية ، الكان ذلك أكثر لياقة بها • من ذلك قوله :

« على يدى فاطمة ، تعلمت أن أكون كاتبا جيدا ، ومحاربا جيدا ، كما علمتنى أن أحبها جيدا • وعلى يدى فاطمة ، تعلمت أن الليبرالية هى امرأة • وأن الرجل ــ مهما تثقف ــ فهو رجل مخابرات » (ص١٦٠)•

ومن هنا ،يمكن أن يطمئن بعض الصحافيين ، الكاتبين فى أعمدة الخواطر اليومية ، أنهم ينظمون ما هو أشبه بالشعر • كمــا يمكن أن يرتاح صبية المدارس الثــانوية ، وطلاب المعــاهد العليا ، أن رسائلهم الغرامية شعر ، من حيث المعنى والمبنى • أليس فى هذا المثال ما يشير الى ذلك ؟ : « فقد نصحنى الطبيب ، أن لا أترك شفتى فى شفتيك ، أكثر من خمس دقائق • وأنا لا أجلس تحت شمس نهديك ، أكثر من دقيقة واحدة ، حتى لا أحترق » • (١٤٦) •

ترى ، هل هذا نتاج التطوير المتوقع للموضوع الواحد الذى ابتدأ الشاعر حياته به ، أم أن هذا شعرا أعجف ، أصيبت مصادره الخيالية والعاطفية والفكرية بالتصحر والجدوبة ؟؟ والا ما معنى مثل هذا الشعر الذى يعبىء به صفحات دواوينه :

« ولا أزال كلما سافرت فى عينيك يا حبيبتى أشعر بالتقصير ٠ وكلما حدقت فى يديك يا حبيبتى أشعر بالتقصير ٠ وكلما اقتربت من جمالك الوحشى يا حبيبتى أشعر بالتقصير ٠ وكلما راجعت أعمالى التى كتبتها قبيل أن أراك يا حبيبتى ، أشعر بالتقصير ، أشعر بالتقصير ، أشعر بالتقصير » ٠ (ص ٤٦) ٠ لماذا ترص هـــذه المغازلات النثرية الموزونة فى أعمدة قائمة على جوانب الصفحات اليمنى ، على أنها شعر جديد ؟؟ يقول ناثرنا الشعرى ، أو شاعرنا النثرى :

« لم يكن فى حسابى أن أكون أشهر العشاق بتاريخ العرب ٠ وأشهر العشاق فى تاريخ فرنسا ٠ لم يكن فى حسابى أن أدخــل الى باريس بجواز سفر عربى ، وأخرج منها رئيسا للجمهورية » (ص ١٢٦) ثم ، ولنتأمل منثورات هذا التلميذ الخيالى الخائب ، المقيد فى السنــة النهائية بالمدرسة الثانوية للمرة الرابعة ، والتى أرسلها الى زميل قديم له ، أصبح الآن فى احدى الكليات ٠ انه يفاخره فيها بفتاته المعطاءة السخية ، التى تؤثره ببدنها دون غيره من (الخائنين) :

« وتعجبنى مبالغات فاطمة ، عندما تطرد جميع حراسها ، وتعيننى حارسا على نهديها ، بمرتب قدره عشرة آلاف قبلة فى الليلة الواحدة »٠ (ص ١٥٨) ٠

أهكذا ، يكون شعر أقصى مرحلة فى التطور يمكن أن يبلغها شاعر غزل ، بعد أن تخطى الستين ؟؟؟

● أنا ٠٠ أنا ٠٠ أنا ٠٠ أنا ⓫

وتعتبر « الأنا » التى تجتاح دواوينه السابقة بشكل وبــائى ، ظاهرة أخرى ثابتة فى الديوان الذى نتحدث عنه ٠ فالشاعر ــ كعادته العتيدة ــ لا يزال ينسب الأفعال والأسماء وكل المغامرات الدون جوانية الى نفسه هو ، صراحة أو ضمنيا ٠ فالأنا ــ كالورق وحروف الطباعة ــ هى التأسيس والأساس لكل قصائد الديــوان ، منذ مفتتحه ، وحتى خاتمته ٠ انها مدغمة أو ظاهرة ــ أبرز كائن فى مفرداته الشعرية : أنا ــ وانى ــ وأننى ــ ولكننى ــ وكأننى ــ وسلطتى ــ وسلطانى ــ وقرارى ــ

وحين أكون ــ وأعمالى الشعرية ــ وقصائدى ــوقميصى ــ ومليكتى ــ وحبيبتى ــ وثوراتى ــ وفتوحاتى ــ وأمجادى ــ وكان بودى ــ وقدراتى ــ وتاريخى ــ وتصرفت ــ وما دمت لى ــ وأعمل ــ وأعرف ــ وأقتل ــ وأحطم ــ وأطعن ــ وأستلقى ــوأرفض ــ وأطعمتها ــ ونصيحتى اليك ــ وعندى ــ وأريد ــوفنى ــ و « تتهجانى بكل لغات الأنوثة » (ص ١٢٤) ، و «ليس من المعقول أن أضحك بشفتيك » (ص ١٣٢) ، و « أنى محاط بالنساء » (ص ١٣٦) ، و « أنا أضع فى عروة ثوبى » (١٤٢) ، و « أنا أهم رجل يحبها » (١٦٢) ، ولقد « أسقطت بالكلمات ألف خليفة » (ص ٢٠) ٠ « فتشرفى بهواى كل دقيقة ، وتباركى بجداولى وبذارى » ، و « أنا جيـد جدا اذا أحببتنى ٠ فتعلمى أن تفهمى أطوارى » (ص ١٨) ٠ و « استسلمى لارادتى ومشيئتى » (ص ١٤) و « أنا فى الهوى متحكم ٠٠ متسلط » (ص ١٤) و « أنا لا أفكر » ٠٠ (ص ١٣٦) ، و « أنا أمشى بين الفاندوم٠ والمادلين » ٠ (ص ١١٨) و « أنا فى ساحة الكونكورد » (ص ١١٦) و « أنا فى الغرفة الخضراء » (ص ٧٨) و « أنا الآن فى لحظات الجنون » (ص ٥٤) ، و « أنا قدمت للنهدين » (ص ٣٥) ٠٠٠ الخ ٠

وبهذه الأنوية ، يوهم قارئيه ، أنه (شخصيا) صاحب التجربة الغرامية التى يخوضها غازيا ، ومتكبرا ، وحالما ٠ والمرأة التى لا توقع صك العبودية ، وتأبى دفع الجزية من جسمها وكبريائها ، يصدها بتيه الأنا ، ويمشى فوق بقاياها :

فاننى أكره كل امرأة
تستعمل الرجال للتجميل
لست أنا ٠٠ لست أنا
الشخص الذى تعلقين فى الخزانة ٠ (ص ١٠٨) ٠

أما المرأة المستضعفة التى تسوقها قلة حيلتها الى عرين الهزبر ، فلا بد من التهوين من شأنها :

اذا كنت تحسين بأصوات الندامة ،
أبحثى عن رجل ،
يمتلك القدرة والصبر ٠ لثقيف حمامه ٠
فأنا من قبل ٠٠ ما حاولت تثقيف حمامه ٠٠ (ص ٨٥) ٠

وتلك الأنا الملحاح المفروضة بصفة مستمرة على التجربة الشعرية، خلقت هالة موهومة من (الزيرنسائيــة) ، فى خياله هو أولا ، ثم فى

خيال الغير من القارئين المحدودى التذوق الشعرى · وكلما أحس الشاعر بهالة الاعجاب ، راح يستميت فى اختراع مواقف غراميـة ، وعلاقات لغوية من الاستعارات والكنايات ، تتخلق نرجسيته فى صميمها ، تقلده صفة المتغير الخبير :

لماذا لاتتتلمذين على يدى ؟؟
اننى أعرف كل شىء عن النساء ·· والنباتات المتسلقة ·
اننى أعرف كل شىء عن العناصر الأربعة (١٣) ·
وهذه المعرفة بالطبع (شخصية) بحتة :
جسدى المدينة ···
فادخلى من أى باب شئت أيتها الأميرة ··
وتصرفى بجميع مافيها ·· ومن فيها ··
وخلينى أنام ·· (١٤)

هل يمكن أن تستقل تلك الصورة فى ذهن القارىء ، وتتموضع بذاتها بعيدا عن (شخص) الشاعر الذى يلح بأناه ؟؟

كلما دخلت الى بيت امرأة
خرجت الى من وراء الستائر
كلما مارست الحب مع امرأة أخرى
حبلت أنت !! (١٥)

وبمثل هذه الأنويات الشمشونية ، يقتنع القارىء أن شاعره ـ بلحمه وعظمه ودمه ـ هو الرجل الفحل الـذى تلهث خلفه العاشقـات المتيمات ، ولاتكف أصابعه عن العبث بشعورهن ، ونهودهن ، وبطونهن، وأفخاذهن ، بينما تروح عيناه الوحشيتان ـ وقت الراحة ـ تهتك ـ كالمبضع ـ بضع اللحم فيهن ·

ولكن عندما يتماوت ـ فى بعض شعره ـ ويستضعف أمام كبرياء احداهن ، ويطلق لها بخور الضراعة ، وتسابيح الابتهال ، فلاحساسه بالضعف ، وقدرتها على اكتشاف واقتحام الجانب المازوشى فى أناه ·

أما امكانية الزعم بأنه شاعر شمولى (أو عالمى)، يتحدث عن الرجل المطلق ، وعلاقته الجنسية بالمرأة المطلقة ، وأنه هو شخصيا برىء ، فهو قول سطحى ، ويمكن أن يدعيه كل كاتب محـدود القـدرة على التعبير الموضوعى فى أى شكل أدبى يعالجه · فالتعميم المطلق هنا ، مستحيل

الفرض ، لأن التجارب شبه ثابتة وأشبه بالمذكرات الشخصية ، وتعيش بين خطين ضيقين محدودين · كما أن ذاته هو ــ كشاعر ــ مورطة دائما ــ بساديتها ومازوشيتها ــ فى تلك التجارب التى يشير بها الى نفسه دائما·

ان نزار لايتحدث عن تجارب جنسية عريضة ، تمارسها أنواع شتى من الرجال والنساء فى مختلف الظروف ،والمواقف،والأعمار ، والبيئات· ان ذلك يستحيل على طبيعته الشخصية ، ولأن الدخول فى الب تجارب الآخرين الجنسية وتشريحها وترجمتها الى تعبير فنى،كان يمكن أن يحوله الى معالجة تصرفات (أشخاص آخرين) فى أدب موضوعى . كالقصة أو الدراما مثلا · وانما تظل التجربة الشعورية عنده ، ذات طابع شخصى بحت ، لأنه يتمسك بنسبتها اليه حتى لا ينأى عن ذهن قارئيه ، الذين يمكن أن يطردوا شبح عنترياته الشخصى من أخيلتهم ·

ولنتأمل هذه التجربة التى يستحيل على قارئه المدمن ، أن يحيلها فى خياله الى مغامر غائب :

كل مايمكن أن أفعله فى مخدع الحب
فعلته ··
كل مايمكن أن أحفره فى خشب الورد
حفرته ··
كل مايمكن أن أرسمه
من حروف ·· ونقاط ·· ودوائر
قد رسمته
فلماذا تستهينين بتاريخى ؟؟
وقدراتى وفنى ؟؟
أنا لاأفهم حتى الآن ياسيدتى
ماهو المطلوب منى ؟؟
يشهد الله بأنى
قد تفرغت لنهديك تماما
وتصرفت كفنان بدائى
فأنهكت وأوجعت الرخاما
فأنا أعمل نحاتا بلا أجر لدى نهديك · (الديوان ص ٣٠ ــ ٣١)

فهل يمكن أن توحى هذه المغامرة بأنها معزوة الى (الهو) ؟؟ أى

الى تجربة رجل ما ، فى ظرف ما ، فى فراش امرأة سوداوية الجنس ؟؟ وانها ــ أى التجربة ــ تشكيل مموضع خارج الذات ؟؟ وما الحيلة عندما يتباهى الشاعر بمثل تلك التصريحات :

« ماكتبته عن المرأة لم يكن اختراعا أو تأليفا ·· وانما هو معاناة (ميدانية) حسب الاصطلاح العسكرى » (١٦) ·

« أما أنا فأدخل الحب بكامل ملابس الميدان ، فاما أن أنتصر ·· واما أن أنتقل لرحمة الله ·· لقد سبق أن قلت ، أنه لا يستطيع أن يتحدث عن البحر الا من غرق فيه ، وعن النار الا من احترق بها ، وعن العشق الا من مات عشقا · أما الكتابة عن امرأة لا نعرفها ، فتزويد لا تحتمله الورقة ، وكذب يعاقب عليه القانون » (١٧) ·

كما أن ترديداته العديدة فى شعره ، والتى يصف فيها (نفسه) بأنه شاعر ، وملهم ، وصاحب كلمة جميلة ، وعبارة منمقة ، لا يمكن أن تنسب الى الرجل المطلق الذى يتمسح هو فيه · كى يخلص نفسه من تهمة الكازانوفية ·

ولنلتقط من ديواننا الذى بين أيدينا عينة بسيطة :

« يا من تخيط قصائدى ثوبا لها » (ص ١٠) · « وباسم الذين يعانون من ذبحة القلب ، أرجوك لا تذبحينى » (ص ٦٤) وهنا اشارة الى مرضه الشخصى · « فأنا دونك يا ــ سيدتى ــ لست بشاعر » (ص٧٩)· « كم صار جميلا شعرى حين تثقف بين يديك » (ص ٩٨) · « اياك أن تستغلى قصائدى فى غرض التجميل » (ص ١٠٨) · « لا أحد قرأ قصائدى عنك ، الا وعرف مصادر لغتى » (ص ١٣٠) ··· الخ ·· الخ·

فهل كل رجل على الاطلاق شاعر ؟؟ أم أن المقصود بكل الأنات وكل التجارب الجنسية والعاطفية المنسوبة اليها ، هو الشاعر المتحدث ؟؟

وهكذا ، لا تعنى الأنا المتفشية فى الديوان ، الا الأنا الشخصية ، ولا تعنى أنا الآخر ، كما يحلو للشاعر أن يدعى ، أحيانا · ولهذه الأنا نصيب كبير فى شهرته كشاعر شهريارى · اذ يتخيل معظم قارئيه ــ كما ألمحنا ــ أن تلك المغامرات الأكروباتية فى حلبة المخدع ، ظلال لحقائق · بينما هى ــ بالطبع ــ توهمات شعرية ، لا تعبر عن سلوك شخصى · ومن ثم ، يمكن تفسير هذه الأنوية المستشرية فى شعر نزار الى درجة الطغيان ، فى ضوء دافعين :

الدافع الأول : يتمثل فى الرغبـــة النرجسية فى تأكيد الذات وتصعيدها الى آفاق الشهرة واللمعان ، مما يستحوذ على انتباه الآخرين ،

وامتصاص ذواتهم · ويصحب ذلك ـ بلا شك ـ تحقيق عائد مادى مجز · والا ـ مرة أخرى ـ لماذا تنغرس الأنا دائما فى موضوع واحد ، وصل ـ بدوام المضغ فيه ـ الى حد التهرؤ والبلى ؟؟ بل وأصبحت الأنا والموضوع الفردى شيئا واحدا ، أشبه بقضية مبدئية خطيرة ، يستميت صاحبها فى نشرها وتعميقها فى النفوس ، والاستشهاد فى سبيلها وكأنها دعوة الى الحرية ، أو الديمقراطية ، أو الاشتراكية ، أو المساواة !!

أما **الدافع الثانى** ، فقد يكون مبعثه قحطا عاطفيا ، يعانى منه الشاعر شخصيا بسبب وجود فجوة نفسية قديمة تتعلق بالجنس ، وتحتاج الى عملية اشباع وردم · ومن هذا المنطلق ، قد يكون الأمر افلاسا جسديا يجاهد صاحبه فى التستر خلف أردية فرسان العصور الوسطى الحديدية · واذا كان للشاعر ـ بلا شك ـ تجارب نسائية شخصية فى عالم الواقع ، فهى محدودة ، ولا تكفى لرأب الصدع الجنسى الذى بداخله ولا يطلع عليه أحدا غير شعره الذى يصارحه بكل ما يتمناه ويعجز عن تحقيقه · ولذا ، راحت أناه تبتكر مخلوقات نسائية فى شعره ، على نسق ترضاه ويرضى أصحاب الصدوع النفسية المشابهة · ولنسمعه يصارح بقوله : « والذى يقول لك انه خرج ليلة الأمس ، مع عشر نساء ·· فاعرف انه لم يخرج مع أحد ·· وأنه نام وحيدا فى فراشه » (١٨) ·

وهذا الاعتراف بعطش مجرد لغراميات مستحيلة ، يمكن أن تتجسد فى حياة (ممثل) من الدرجة الثانية ، مضطر الى أن (يكسب) (عيشه) ، ويرضى نفسه (بالشهرة) ، فيلعب (طيلة عمره) دورا ثابتا (الملك شاب) (زير نسائى) فوق خشبة المسرح ، أمام جمهور من (المراهقين والمراهقات) · وفى نهاية العرض ، وبعد انسدال الستارة ، وموات التصفيق ، وانطفاء الأنوار ، يعود (وحيدا) الى غرفته الباردة ، بأحد فنادق الدرجة الثالثة ، وفى ذهنه تتراوح (خيالات) لنساء عديدات افترسهن افتراسا · وفى الصباح ، يمضه الشوق الجارف ، لأن يأتى المساء ، كى يتقاضى (أجرا) ، ويلعب نفس الدور ، ويتلقى نفس الاعجاب من نفس المتفرجين ·

وقد تتناظر صورة هذا الممثل ـ على نحو ما ـ مع تفسير دوافع شهريار العنين ، بطل مسرحية « سر شهر زاد » للمرحوم على أحمد باكثير · لقد كان الملك يتزوج كل ليلة من عذراء ، ثم يقتلها فى الصباح ، حتى لا تشى للآخرين بعجزه الجنسى · ومن ثم ، تكون المغامرات النسائية تعويضا ، أو تعادلا ايجابيا ، لاحباطات جنسية ، معنوية وفعلية أيضا ·

● ثابتة ليست أخيرة ●

اذا ما خلع بعض المثقفين العرب عمائم السلف المحافظين ، وراحوا يدعون ــ والغليون يتأرجح بين شفاههم ــ أنهم علمانيون ، أو مستغربون، أو عصريون ، أو تقدميون ، أو موضــوعيون ، فان تحت جلودهم قيما شرقية حساسة ثابتة • وتترشح تلك القيم ــ كالنسغ ــ مع تصرفاتهم ، وهواجسهم الشخصية التى يخفونها ، خشاة اعلانها ، فتتهم بالرجعية والتخلف • (ازدواجية الموقف عند المثقفين العرب كما يشاع) •

ومن هنا ، تتناثر فى الديوان الحالى ــ وبالطبع فى دواوين شاعرنا السابقة ــ بعض الصور الشعرية التى تستفز احتجاج تلك القيم • وكان من الأليق مراجعة تلك الصور ، لا بوازع دينى أو أخلاقى ، يمكن أن يتهم هو الآخر بالتأخر وعرقلة متطلبات جماليات الفن المجردة ، ولكن بوازع الذوق المهذب الذى يتوافر لدى الكثيرين من القارئين العرب بدرجات مختلفة •

هل يقبل هذا القارىء ، أن تعرض مثل تلك الصورة الشعرية على بنات أسرته ، للقراءة والاستمتاع ؟؟

وما الذى نخسر يا أميرتى

اذا طبعت قبلة في الأحمر الخجول (هل هو الثغر فعلا ؟؟)

وما الذى نخسر يا حبيبتى ،

لو نحن صلينا على الرسول ؟؟ (الديوان ص ٥٠) •

ألا تدل تلك الركاكة فى الذوق ، على حس مغمى عليه ؟؟ وألا يخدش مثل القول التالى حياء الرجل الشرقى ، قبل الأنثى ؟؟ :

تضجر فاطمة من شكل نهديها ،

وتحاول رسمهما من جديد ••

وتضجر من مكان (سرتها) الذى لا يتغير

وتأمرها أن تتحول الى عصفور • (الديوان ص ١٥٢) •

وهذا يدفعنان الى التساؤل :

ترى ، هل شعر العالم العربى الحديث بواقعه الحالى ، فى حاجة الى أن يكرس شاعر أصابعه طوال أربعين عاما ، للعبث بنهود النساء ، كى ترث الأجيال من بعده تعاليمه وخبراته المنظومة ، وتعمل بها ؟؟

أنت تدرين تماما ...

أن خبراتى جميعا تحت أمرك .

ومهاراتى جميعا تحت أمرك .

وأصابيعى التى عمرت أكوانا بها

هى أيضـــا

هى أيضـــا

تحت أمرك . (الديوان ص ٤٠) .

ألا يكفى ديوان واحد من هذا الشعر (العيالى) ، أو ديوانان ، أو حتى خمســة ؟؟ ألم يحن الوقت الذى نتوقف فيــه للتطوير ، وتعميق الموضوع ، وفلسفته حتى ولو كان غزلا حسيا ؟؟ ألا يتعلقم الاستماع الدائم الى نفس الأغنية المسجلة على أسطوانة مشروخة ، تجمدت فى ذاتها، وبذاتها ، وأصبحت كالكائن الواحدى الخلية ؟؟

ان على النقد الراشد ، أن ينبه شاعرنا ـ أمير الغابة الجنسية ـ الذى تجاوز الستين ـ أمد الله فى عمره ـ الى أن شعره لم يتجاوز فى نموه أربعينيات القرن الحالى أو خمسينياته ، بينما نحن ـ الآن ـ فى منتصف ثمانينياته . وأن يبلغه النبأ اليقينى الذى لم يأته بعد ، لعله يستفيق :

ان النهود التى كانت يانعة فى عصر يفاعته ، شاخت ، وتهدلت منذ زمن طويل ، وتلزجت كبالونات الأطفال المفرقعة ، بل وتهرأت من همجية الاغواء باستخدامها . أما الأصابع التى كانت تعبث بها ، فقد كلت هى الأخرى ، وتضعضعت من سأم الزمن ودوام التشغيل العشوائى، بل وتقفعت .

وبهذا ، انفصمت العلاقة بين النهود والأصابع . ولم يعد الافلاس العاطفى والجسدى يجدى فى تكرار المراحل الصبيانية الماضية .

أما النهود الآنية فهى منتظرة ، أو مشغولة بارضاع العشرات من صغار الوطن المصدوع العقل والوجدان . الصغار الذين ينبتون فى شقوق الأزمات الصخرية ، مثلما يستميت فى كفاحه كى يحيى ، نبات الصبار فى أحواش المقابر الماحلة . هذا ، بينما انصرفت أصابع الرجال الى محاولة بناء شىء أجدى ، وأجمل ، وأنفع ، وأكثر اثارة للأحاسيس الانسانية ، والقيم النبيلة .

ان الدوران الطويل فى حلقة الساقية ، قد حقق لصاحبه — أولا وقبل أى شىء — كثرة فى الفلوس ، وذيوعا فى الشهرة ، ولكن دوارا للرصد النقدى الواعى · كما أن عزف نغمة واحدة طوال أربعين عاما ، يسئم الوجدان ، ويعذب العقل والأذن ، ويصبح شبه طازج ، ولكنه يمسى مؤذيا وساما ، حتى ولو كان هذا العزف الرتيبى على مزمار ذهبى ·

ثم ، من الذى قال أن الشعر لا يطعم خبزا ؟؟ وقد تباهى نزار قبانى ، بأن مقـدار ما بيع من كتبـه حتى عام ١٩٧٧ بلغ ثلاثة ملايين نسخة (١٩) ·

ان الشعر الذى لا يحقق ذلك ، هو شعر المناضلين ، والصادقين مع قضاياهم العاطفية والاجتماعية · أما دكاكين بيع المشعورات الجنسية ، فهى دائما رائجة ، ومكتظة بالزبائن ، كمحلات بيع وتأجير أشرطة الفيديو الجنسية :

ماذا يهمك من أنا ؟؟

ما دمت أحرث كالحصان على السرير الواسع

ما دمت أزرع تحت جلدك ألف طفل رائع

ما شأن أفكارى ؟؟ دعيها جانبا

انى أفكر عادة بأصابعى (٢٠)

ولقد صدق القائل ، فقد تخلى عن عنصر جوهرى فى الشعر · وهذا التخلى ، لا يورث الا الهشاشة والفجاجة ، حتى ولو بلغ الشاعر الستين بعد المائة من عمره · كما صدق — أيضا — المرحوم عباس محمود العقاد عندما قال : « ان نزار قبانى دخل مخدع المرأة ، ولم يخرج منه » (٢١) ·

المراجع والهوامش

(١) نزار قباني • **الحب لا يقف على الضوء الأحمر** • بيروت : منشورات نزار قباني ، ط ١ أيلول (سبتمبر ١٩٨٣) ، ص ١٥٣ • وسيشار الى هذا المرجع هنا ب « **الحب لا يقف** » • كما سيوضع رقم الصفحة الى جانب الأبيات المستشهد بها من هذا الديوان •

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢ و ١٣ •

(٣) نزار قباني • **المرأة في شعري وفي حياتي** • بيروت : منشورات نزار قباني ، ط ١ ، ١٩٨١ • ص ٦٦ •

(٤) نزار قباني • **هكذا أكتب تاريخ النساء** • بيروت : منشورات نزار قباني ، ط ٣ ، مارس ١٩٨٢ • ص ١٤١ •

(٥) نزار قباني • **اشعار مجنونة** • بيروت : منشـــورات نزار قبـاني ، ط ١ ، سبتمبر ١٩٨٣ • ص ٦٧ •

(٦) نزار قباني • **الى بيروت الأنثى مع حبي** • بيروت : آذار (مارس ١٩٨١ ، ط ٣ •

(٧) المرجع السابق ، ص ٤٢ •

(٨) **اشعار مجنونة** • ص ٦٢ •

(٩) نزار قباني • **الأعمال الشعرية الكاملة** • بيروت : المجلد الأول ، ط ٢ ، سنة ١٩٧٣ • **اشعار** • الالتصاق • ص ١٤٧ •

(١٠) **الحب لا يقف** • ص ١٦٤ •

(١١) المرجع السابق ، ص ٧٦ •

(١٢) المرجع السابق ، ص ١٣٤ •

(١٣) **هكذا أكتب تاريخ النساء** • ص ١٤٢ •

(١٤) المرجع السابق ، ص ٤٧ •

(١٥) **اشعار مجنونة** • ص ١٤٠ •

(١٦) **المرأة في شعري** • ص ٤٧ •

(١٧) المرجع السابق ، ص ٤٢ ٠

(١٨) المرجع السابق ، ص ٥٣ ٠

(١٩) مروان عبد الله ٠ « من اعترافات نزار قبانى الجديدة » ، جريدة « **الأنوار** » بيروت : ١٩٧٧/٨/١٠ ، ص ٨ ٠ ومن المعروف أن بعض دواوين نزار قبانى ، يطوى الواحد منها قصيدة واحدة يمكن أن تشغل صفحة أو صفحتين فى كراسة ، ولكنه ينشر كل بيت أو بيتين فى صفحة مستقلة من الديوان ٠ ومن ثم ، تتخذ ٠ القصيدة ـ رغم قصرها ـ صفة الكتاب ٠ من ذلك مثلا قصيدة « سامبا » ، أو كتاب « سامبا » عندما يحصى هو عدد كتبه ٠ كما أن الخواطر الصحافية ، أو الأحاديث العابرة التى تجرى بينه وبين أحد الصحافيين يطويها فى كتاب مستقل ٠ ولهذا ، يفاخر نزار قبانى بأن له أربعين كتابا على الأقل ٠ (! ؟) ٠

(٢٠) **اشعار مجنونة** ٠ ص ٥٦ ٠

(٢١) **المرأة فى شعرى** ٠ ص ٨٠ ٠

اية كلاسيكية ؟؟

أية كلاسيكية ؟؟

ان كلمة كلاسيكية classicism ، مصطلح أوربى وافد على الثقافة العربية المعاصرة ، ضمن المصطلحات التى لما تزل تفد ، دون متابعتها متابعة فورية بالترجمة الدقيقة ، أو التعريب المقرون بالتفسير الصحيح ، الذى يقيد دلالاتها ، ويحصر مجالات استخدامها قبل شيوعها واستيطانها . ومع أن الكلمة ــ بجرسها الغربى ورسمها الهجائى العربى ــ تتسرب فى غالبية بحوث النقاد الذين يضطرون الى التعامل معها،فان بعض المحافظين من أدبائنا المعروفين ــ كالمرحوم أحمد حسن الزيات ــ قــد استخدموا لفظة « الاتباعية » فى مقابل « الكلاسيكية » ، و« الابتداعية » عوضا عن « الرومنسية » . ولكن لايزال هذا الاستخدام محدودا ، ولم يشع ، بل ولم يضع المصطلح المترجم فى قنواته الشرعيــة ، التى يمكن أن يردها الباحثون فى آدابنا ، عنــد رصد ظواهر فكرية معينــة ، تنطوى تحت مدلولها العام .

وكلمة « الكلاسيكيــة » ، يحسن تجريدها ــ اذا ماضطررنا الى استخدامها ــ من حروف التنسيب أو التوصيف الافرنجية ، واللجوء الى جذرها الأصلى class عند التنسيب العربى ، كى تصبح « الكلاسية » ، اللهم الا اذا أبقينا على نطقها الوافدة به ، تحت شعار الرخصة المعروفة : خطأ شائع ، خير من صواب مهجور .

وهذا المصطلح ، حار أصحابه الشرعيون فيه ، واضطربوا فى أمره ، بسبب تعدد دلالاته القديمة والمستحدثة . أما نحن المستعيريه ، فاننا نستخدمه ــ على نحو مغاير ــ استخدامات جزافية بلا حرج ، أو ايهامية دون معاناة من احساس بالمسئولية الأدبية .

فقد نجد من يصف بالكلاسيكية الشعر الجاهلى ــ مثلا ــ أو « العقد الفريد » لابن عبد ربه ، أو « طبقات فحول الشعراء » لابن سلام ، أو

« فقه اللغة » للثعالبى ، أو « حسن المحاضرة » للسيوطى ، وذلك استنادا الى معنى التراث ، أو البعد التاريخى المبهم الامتداد ٠

وقد نجد من يصف بذلك ــ أيضا ــ الشعر العمودى العربى على نحو مطلق ، حتى ولو كان منظوما الشهر الماضى ، وذلك على أساس مناقضة صيغته الشكلية التقليدية ، بصيغة الشعر اللا عمودى ، أو مايسمى بالشعر الحديث ــ أو الجديد ــ كتسمية مجازية قاصرة ٠

كما نجد من يطلق الفظة « الكلاسية » على أعمال بعض المحدثين من الأدباء والفنانين : كمسرحيات أحمد شوقى ، أو عزيز أباظة ، ونثر عبد العزيز البشرى أو مصطفى صادق الرافعى ، وألحان محمد عثمان أو سيد درويش ، ولوحات محمود سعيد أو محمد ناجى ٠٠٠ ألخ ٠ وذلك على أساس القدم النسبى أو الريادة والطليعية ٠

وهنا ، يحسن التطبيق بايراد فقرات قليلةعلى سبيل التمثيل من كتاب واحد متخصص فى الموضوع ، وضعه باحثان جامعيان فاضلان(١) ٠ اذ جاء فيه :

« وتأتى الكلاسيكية غالبا بعد عصر سادت فيه الفوضى، ونلمس هــذه الحقيقة واضحة فى الأدبين الفرنسى والعربى وفى غيرهما من الآداب الأخــرى ، كالكلاســيكية الانجليزية مثــلا ، فقد أتت عقب ثورة ١٦٨٨ ٠ وجــاءت الكلاســيكية الفرنســية بعــد فترة طويلة تميــزت بالحروب الخارجيــة والمناقشات الدينية وعدم الاستقرار السياسى والثوراتالمدنية أيضا ٠

وفى مصر جاءت الكلاسيكية عقب اضطرابات طويلة منذ نهاية أيام المماليك والحملة الفرنسية ومجيء محمد على وحروبه الخارجية ، ثم تبلور المفاهيم الوطنية واشتعال الثورة العرابية فى نهاية الأمر » (ص ٧) ٠

كما جاء :

« ونحن نستطيع أن نضع أيدينا على تلك النزعة عند زعيم الكلاسيكية العربية محمود سامى البارودى الذى شارك فى أحداث الثورة العرابية ونفى زمنا طويلا » (ص ٨) ٠

ومما ورد فيه أيضا :

« ولكن لا ينبغى أن نظن أن شـــعر الطبيعـــة عنـــد الكلاسيكيين هو دائما صور مهزوزة لمناظر الطبيعة فى الشعر العربى القديم ، فقد تغنى شعراؤنا بمناظر الفلاحين يديرون الشادوف ، أو يسوقون الماشية » (ص ٦٤)

ومما قيل كذلك :

« وليس معنى هذا أن الزينة اللفظية قد توارت عند جميع الكلاسيكيين . فقد كان أسلوب « لابروير » أحيـانا يبلغ بالصنعة حـد التكلف ، وكان (عبـد العزيز) « البشرى » يستأثر بانتباه القارىء » (ص ٣٧ ـ ٣٨) .

من كل تلك المدلولات المتداخلة الاعتباطية ، تتبلور اشكالية المصطلح فى عدد من التساؤلات : هل جوهر استخدام « الكلاسيكية » يميـل ـ بشكل عام ـ نحو معنى القدم ، سواء كان الأثر الأدبى ـ أو الفنى ـ جيدا أو غير جيد ؟؟ أو شكله قديما ، ومضمونه حديثا ؟؟ أو كان عكس ذلك ؟؟ أم يميل المعنى نحو وجود مشابهات بين أعمال كلاسيكية غربية وأخرى عربية قديمة ؟؟ وما هى تلك المشابهات ؟؟ ألا يمكن أن تكون عامة وقسمة شائعة بين كل الآداب العالمية ، وليست مقصورة على الكلاسيكية ؟؟ أم أن المعنى يجىء حسب ورود المصطلح فى سياق استخدامه ، والذى قد يكون شبه محدد فى ذهن الكاتب ، وهلاميا أو ايهاميا عند القارىء ؟؟

الحقيقة ، أننا يجب أن نحدد مدلولات مصطلح الكلاسيكية عنـد أصحابه الأصليين ، كى نتعرف عليها ، ونقلب فيها البصر ، وفيما بين أيدينا من تصانيف فنية وفكرية عربية ، ثم نتخذ موقفا موضوعيا : اما نتخفف من فوضى استخدامه ، أو نعمد الى التصويب والتحديد ، اذا كانت هناك حاجة ماسة اليه ، أو نستبدل به مصطلحات عربية خاصة ، تحدد خصائص تياراتنا الأدبية وظواهرها ، واتجاهات البارزين والمؤثرين والمتأثرين من الكتاب والنقاد .

* * *

كان أول من صك مصطلح « الكلاسيكية » ـ فى الثقافة الغربية ـ الكاتب والمحامى الرومانى أولوس جيليوس A. Gellius (١٢٣ ؟ ـ ١٦٥ ؟ ميلادية) . ففى خلال عام أقامه فى أثينا استطاع أن يجمع مادة مصنفه الموسوعى « ليالى أثينا ـ Notces Attica» الذى يقع فى عشرين كتابا ، ويتضمن موضوعات عديدة متنوعة فى القانون ، واللغة ، والثقافة القديمة ، والتاريخ ، والسيرة ، والنقد الأدبى ، وغير ذلك من الموضوعات

والطرائف • ولقد استخدم جيليوس فى مصنفه هذا « كاتب كلاسى ـ Scriptor classicus» مقـــابل عبـــارة « كاتب بروليتـــارى أو شـعبى Scriptor proletarius» وكان يعنى بالعبـــارة الأولى ـ التى تهمنـــا هنا المؤلف المستعلى ، الذى يكتب من أجل الطبقة العليا الثرية ، والنخبة المثقفة ، لأن المجتمع فى روما القديمة ، كان يقسم الى ست طبقات تتسنمها طبقة الكلاسيين Classici •

وبعد انقضاء بضعة قرون عـلى ذلك الاسـتخدام ، أطلقت صفة الكلاسية ـ خطأ ـ على المؤلف ، أو الأثر الأدبى الذى يستحق الدراسـة ـ كمقرر ثابت ـ فى قاعات المعاهد العلمية بسبب تميزه بقيم فنية رفيعة ، تجعله خالدا على مر الزمن • ومن هنا ، حدث تخليط ـ لدى بعض النقاد والباحثـين ، عند تحـديد مصدر المصطلح ـ بين الكلمتين اللاتينيتين : Classicus أى من طبقة رفيعة ، و Classis أى فصل فى معهد تعليمى • من ذلك مثلا ، ما ورد فى كتاب « الكلاسيكية » لأستاذى المرحوم محمـد منـدور :

> **« وكلمة كلاسيكية وكلاسيكى مشتقة من الكلمة اللاتينية Classis • وأصل معناها وحدة فى الأسطول • ومن هذا المعنى أصبحت تفيد هذه اللفظة معنى الوحدة الدراسية أى الفصل الدراسى • وهذا المعنى هو الذى أخذته هذه اللفظة فى اللغتين الفرنسية والانجليزية الحديثتين » (٢) •**

وتطبيقا لمزج مفهوم ما هو جدير بالدراسة ، بما هو متصف بالروعة والعظمة ، اعتبرت الآثار الأدبية اليونانية واللاتينية القديمة ، أعمالا من الطبقة الأولى ، لما تتميز به من جودة الصياغة ، ورفعة الغاية • كمـا اعتبرت هى نفســها ـ فى ذات الوقت ـ الآداب الجـديرة بأن تدرس ـ بصفة مستمرة ـ فى فصول الكليات والأكاديميات • ولقد بقى مفهوم هذا المصطلح ساريا فى العصور الوسطى وعصر النهضة اللاتينى ، حتى انتقل الى كل اللغات الأوربية الحديثة •

هكذا ، ولد المصطلح فى حضن الثقافة الغربية فى القرن الثانى الميلادى • وهكذا أخذ يسير مشواره الطويل حتى العصر الحديث • وكان فى كل عصر يمر به ، يكتسب معنى جـديدا مختلفا ، حتى أصبح من المصطلحات العسيرة التى لا يتحدد تعريفها الا فى سياق التناول الدقيق • أما أبرز استخدامات مصطلح « الكلاسية » ـ كما يظهر فى تداولات النقد الغربى ـ فيمكن متابعتها فى التعريفات التالية ، التى نتعمد قومستها ،

عوضا عن التحليلات والتفسيرات المستفيضة التى لا تهم غاية البحث الحالى ٠

١ ـ الكلاسية القديمة :

تتحدد زمنية الكلاسية القديمة ـ أو الكلاسية فقط ، على نحو يتضح فى سياق الاستخدام ـ بثقافة الفترة التاريخية التى سيطرت فيها اليونان ثم روما ، على بلدان أوربا سيطرة كاملة ٠ وتمتد هذه الفترة ـ عادة ـ من العام الألف قبل الميلاد ، وحتى منتصف الألف الأولى بعد الميلاد ٠ ومن ثم ، كان هذا الأمد ـ الذى يبلغ امتداده ألفا ونصفه من الأعوام ـ يضم مؤثرات ومظاهر حضارتين كبيرتين مختلفتين ٠ ومن هذا المنطلق ، توصف بالكلاسية ـ أو الكلاسية القديمة ، تمييزا عن الكلاسية الجديدة التى سنتعرض لها فيما بعد ـ اللغة ، أو الأدب ، أو الفن ، أو الفلسفة ، أو العلوم المختلفة التى تنتمى بأصل وجودها الى عصور هاتين الثقافتين : اليونانية والرومانية ٠

ولقد تشعبت الآراء فى تحديد الأنموذج الكلاسى ، ولكنها تكاد تجمع على خصائص عليا أساسية ٠ فهو يتميز ـ جوهريا ـ « بالكمال » ، أو التمامية التى فرضتها « حدود » أو قيود ٠ ولفظتا « الكمال » و « الحدود » جد هامتين : فمن غير معايشة « الحدود » لا يمكن أن يتحقق « الكمال » الذى يعنى توافر الكلية ، وبلوغ درجة التكامل التى لا تقبل أية عملية تحوير للتجويد ، حتى ليستحيل ـ كما أشار أرسطو ـ اضافة شىء ، أو حذف شىء دون أن يصاب البناء المكتمل بالخلل والاضطراب (٣) ٠ فمن الممكن رسم دائرة كبيرة وأخرى صغيرة ، ولكن من غير الممكن اقتطاع منحنى قصير من حد الدائرة الكبيرة لتضييقها مثلا ، ولا اضافة منحنى قصير لتوسيع الدائرة الصغيرة ، والا فقدت كل دائرة خاصيتهاكدائرة ٠ لذا ، اذا كان الهدف هو التكامل ، فمن الحتمى ـ مهما كان الاهتمام البالغ بالجماليات المحتملة التى تتجاوز الحدود التى تفرضها الذات ـ رسم خط فاصل فى موضع ما والاقامة داخله (٤) ٠

تلك هى الروح اليونانية فى كل فن يونانى ٠ ولكن اذا كان اليونانيون ـ كشعب ـ بمنأى عن « الكلاسية » كمزاج فطرى ، كما كانوا ـ فى الحقيقة وعلى نحو استثنائى ـ فرديين ، ولا يقبلون صرامة التقييد ، والانضباط الملزم ، ويميلون الى تكسير القيود ، الا أنهم فى فنونهم ـ ولربما رجع ذلك الى فرديتهم التى حذرتهم من مخاطر الحرية المطلقة ـ قد اختاروا أن يعملوا داخل حدود مفروضة عليهم من داخل الذات ٠ ففى كل فنونهم

ـ بل وفى فلسفتهم أيضا ـ نجد تطبيقا لنفس المبدأ · ففى النحت ـ مثلا ـ نحس بأن كل نحات يناضل من أجل تحقيق نمط مقبـول من الجمال الانسانى ، ولا يحاول أن يحطم القالب القائم لاكتشاف احتمالات جديدة ، وانما يسعى لعمـل الشىء التقليدى أو التراثى ، مع جعله أكثـر اتقانا واكتمالا · وكذلك الحال بالنسبة للدراما : فالحدود التى وضعها المصدر الدينى ، بقيت مقبولة كما هى · ولما كان من الممكن تطوير شكل المسرحية وطريقة معالجة الأساطير ، فان هذا التطوير انحصر داخل الخط الحدودى الذى رسمته التقاليد ·

أما أساس رؤية اليونانيين للحيـــاة ـ ويميزهم عن غـيرهم من الشعوب ـ فهو وضع العقل والفكر فى منزلة التقديس · فما لا يمكن معرفته ، أو يمكن معرفته معرفة جزئية ، لا يمكن تعقيله · واذا كانوا قد اعترفوا ـ كأناس ذوى خيال مبدع ـ بما هو فوق الطبيعى ، وبالأسرار الغامضة التى لا ترضخ للتعقيل ، الا أنهم تركوا مثل تلك الغيبيات للآلهة وعوالمها ·

ومن ثم ، يتلخص الأنموذج الكلاسى اليونانى القديم ـ كما أشرنا ـ فى « الكمال » ، داخل « حدود » · وهذا الأنموذج ، ينجزه الخيال المحكوم بالعقل (٥) ·

ومن بين الكلاسيين القدامى ـ على الصعيدين اليونانى والرومانى ـ هومـيروس ، وهـزيود ، وفدياس ، وسـوفوكليس ، وبروتاجـوراس ، وأريستوفانيس ، وهـيرودوت ، وأفلاطون ، وأرسـطو ، وديموسـتين ، وفرجيـل ، وشيشرون ، وبلاوتوس ، وتيرانس ، وسـنيكا ، وأوفيد ، وهوروس وعشرات آخرون ·

وهنا يكون لمصطلح « الكلاسية » ، أول مدلول فى النقد الغربى ·

٢ ـ كلاسية الانسانيين :

ظهرت فى عصر النهضة بأروبا ـ حركة عقلية ، عرفت بالحركة « الانسانية Humanism» ولقد أخذت تتطور فى ايطاليا فى القرن الرابع عشر ، ثم راحت تنتشر فى أقطار أوروبا ، فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر · ومن أميز خصائص فلسفتها ـ وكما يدل اسمها عليها ـ التأكيد على عظمة الانسان وانجازاته ، وعلى عالمه الجديد باهتمام والتمجيد والحب ، وتفضيل النظر الى الجنس البشرى على الكائن الانسانى كفرد ، ووضع التفكير العقلى فوق الاستلهام والاستبطان · وكان هذا ،

رد فعل ضد المعتقدات اللاهوتية والفوق طبيعية ، التى سيطرت على فكر العصور الوسطى • وانطلاقا من تلك الفلسفة ، استهدفت الحركة الدراسات المفترض أنها تسعى الى النهوض بالثقافة الانسانية ، وخاصة تلك التى تتعامل مع الحياة ، والفكر واللغة ، والأدب •

ومن ثم ، اعتبرت الحركة الانسانية الآثار الأدبية والفنية التى تخلفت عن الحضارتين اليونانية والرومانية ، روائع من الطراز الأسمى ، يجب احتذاؤها ، وتعلم وتعليم أصولها •

وفى ذلك الحين ، تهيأت للغات القومية الناشئة ، واللهجات المحلية ــ فى بعض أقطار أوربا ــ عبقريات أدبيــة ، استطــاعت أن تكتب بتلك العاميات ، أعمالا أدبية عظيمة ، لا يقل مستوها الفنى عن مستوى الأعمال الكلاسيية القديمة ، التى كانت تحتكر عرش التميز • ولهذا ، كان ولا بد لمثل هذه الأعمال الجديدة الكبيرة ــ كــ « الكوميديا الالهية ــ ١٣٢١ » ، التى نظمها الشاعر دانتى الليجيرى (١٢٦٥ ــ ١٣٢١) فى اللغة الايطالية الناشئة ــ أن تزاحم الأعمال القديمة مركز الصدارة ، وأن توصف هى الأخرى بــ « الكلاسيية » لأنها بدورها ، قد حققت ــ فى صورة ملموسة ــ مثليات الجمال التجريدية الرفيعة ، واتصلت بأسباب الفن الخالد ، كالاتقان والتكامل ، والتناسب ، والتعقيل •

ولقد أخذت فكرة المضمون العقلانى والميتافزيقى تلك ، تنمو ــ فى بطء ــ ولكن بخطوات ثابتة ــ من عصر النهضة فى أوربا ، الى أعتــاب الحركة الرومنسية •

ومن هنا ، نجد مفهوما آخر للكلاسيية •

٣ ــ الكلاسيية الجديدة :

استمدت هــذه المدرسة اسمها ــ كما هو واضح ــ من الكلاسيية القديمة ومع هذا ، فقد توصف بالكلاسيية ــ تجاوزا عن النيو كلاسيية أو الكلاسيية الجديدة ــ الأعمال الأدبية التى تعتبر تطبيقات لنظريات المذهب الكلاسى الجديد ، التى يعتقد أنهــا مستقاة من ، أو أنها تعكس ، قيم الحضارتين اليونانية والرومانية ، كما تتجلى ــ بصفة خاصة ــ فى الأدب ، والفلسفة ، والفن ، والنقد • ومع هذا ، فهى ليست رؤية لذلك فحسب ، وانما للحياة أيضا • فبعد أن اعتبر الانسان فى عصر النهضة كائنا مزودا بطاقات وامكانات لا محدودة ، أصبح فى نظر الكلاسيية الجديدة ، مخلوقا غير كامل ، وثنائيا بالخير والشر ، ومحدودا بسبب فطرته التى جبل عليها ، وقيود المجتمع الذى يعيش فيه •

لقد ساد المذهب الكلاسى الجديد ، الحركة الفكرية فى أوربا ، منذ القرن السابع عشر وحتى قرب قيام الثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر ، وان امتدت سيادته فى بعض البلدانا الأوربية الى جزء من بداية القرن التاسع عشر • وهذا يشير الى أن حدى بدئه وانحساره يختلفان من قطر لآخر وبهذا الامتداد الزمنى يعتبر المذهب الكلاسى الجديد ، أطول المذاهب عمرا فى تاريخ الفكر الأدبى •

أما صلب رؤية الكلاسية ، فهو الجهد الواعى لتحقيق مثاليات الكلاسية القديمة والتى يمكن تمثلها فى التنظيم ، والعقلانية ، والعاطفة المكبوحة ، والانضباط ، والذوق السليم ، واللائقية ، والاحساس بالترتيب المتوازن ، والاستمتاع بالتصميم ، والاعتقاد فى أن الحكم على الأدب ، يجب أن يكون فى ضوء خدمته للانسان • كل تلك المثاليات ـ وغيرها ـ تمحورت فى البحث عن تناسق الأجزاء ، والوحدة ، والتناغم ، وفخامة التعبير الأدبى التى تهدف الى تحقيق الامتاع والتعليم ، وتصويب مسيرة الانسان كحيوان اجتماعى أولا وقبل أى شىء ، والى التأكيد على أن دور العقل فى الحياة أهم بكثير من دور العاطفة • ولقد أدى تطبيق هذه الرؤية الى انبثاق فن ذهنى ، مصقول ، ومهذب ، ولماح •

وبالطبع ، تبلورت تلك الرؤية فى عدد من التعقيدات ، والأصول شبه القانونية ، التى ميزت روح العصر نفسه • فمثلا ، اشترط النقاد الكلاسيون الجدد فى الدراما ، شروطا ، أوجبوا توافرها عند تأليف المسرحيات اذا ماأريد لها أن تكون عظيمة وخالدة ، كالمسرحيات الكلاسية القديمة • من ذلك : استيحاء الأعمال اليونانية والرومانية عند اختيار الموضوعات ، ومراعاة المعقولية فى بناء الحبكات ومشاكلتها للواقع ، واتباع العدالة الشعرية ، واللياقية decorum وتوافر الوحدات الثلاث المتمثلة فى الموضوع ، والزمان والمكان • هذا ، بالاضافة الى وجوب الفصل بين الأنواع الشعرية ، والمحافظة على جزالة التعبير ، والوضوح ، والدقة فى تصوير الشخصيات ••• الخ ••

ومن أتباع الكتابة فى الأصول الكلاسية الجديدة ، نقدا وابداعا : كورنى ، وراسين ، وموليير ، وبوالو فى فرنسا ، ودرايدن ، وبوب ، وصمويل جونسون ، وجولد سميث فى انجلترا •

ومدلول الكلاسية الجديدة على هذا النحو ، يكاد يكون هو نفسه فى التعريف التالى :

٤ ـ الكلاسية ومعارضة الرومنسية :

وتستخدم أصول الكلاسية لمعارضة ملامح الحركة الرومنسية التى ظهرت فى الأدبين الأوربى والأمريكى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر (٦) . وكانت هذه الحركة رد فعل لثورة معتمدة ضد سيطرة الكلاسية فترة طويلة ، بعد أن وهنت قواها ، وأصبحت ارثا عقيما .

ومع هذا ، فان معنى كل مصطلح منهما ، لا يتوقف عند تحديد حقبة تاريخية معينة ، أو فصيلة معينة من الفنانين ، وانما يشيران الى موقفين عقليين ، ومنهجين من النظر الى الحياة والفن . فمن الممكن أن تتوافر عناصر . كل منهما ــ الى حد كبير أو قليل فى نفس الشخص الواحد، أو العصر . ولما كان يتحتم وجود نسبة ما من كلتا الأيدولوجيتين فى كل كاتب ، يصبح من الممكن أن تزداد نسبة عناصر أو حجم أيدولوجية منهما بالنسبة لعناصر أو حجم الأيدولوجية الأخرى . فمن المعروف ، أن هناك اختلافا جذريا بين فلسفة حياة الشاعر الفرنسى الكلاسى جان راسين ، وحياة الشاعر الانجليزى الرومنسى وردزويرث . ومع هذا ، فان فى راسين عناصر رومنسية،وفى وردزورث عناصر كلاسية متخلفة عن تعليمه الكلاسى فى القرن الثامن عشر . وكذلك الحال بالنسبة للعصور ، فما يسمى بالعصر الكلاسى ، لا يمكن أن يعدم سمات رومنسية ، والعصر الرومانسى لا يمكن أن يعدم خصائص كلاسية . وعلى العموم ، يمكن التفريق بين الأيدولوجيتين على أساس التمايز بين الخصائص والسمات .

اذا كانت الكلاسية ــ فى طرف تتصف بالجماعية ، أو الشمولية ، والشكلية ، والعقلانية ، والثبات ــ على النحو الذى سقناه آنفا ــ فان الرومنسية ــ فى الطرف الآخر ــ تناقض تلك الخصائص بالفردية والعاطفية ، والتحرك المتغير أو الدينامية ولنوضح ذلك فى ايجاز شديد :

فالكلاسية (أ) جماعية أو شمولية عالمية ، لأنها تؤكد على القيم العامة ، التى يشترك فيها المجتمع البشرى ، بدلا من التأكيد على الفروق الفردية الذى تتبناه الرومنسية . ولهذا ، كانت شخصيات الكلاسية أنماطا انسانية ثابتة ، بينما هى فى الرومانسية شخصيات متفردة بخصائصها ، وغريبة الأطوار . واذا كان التأكيد الكلاسى على اللائق المتطابق لخلق أنماط اجتماعية ثابتة ، فان البطل الرومانسى النمطى ، كان انسانا متمردا .

ويقود هذا التنميط ــ طبيعيا ــ الى ايجاد حد معين من التعقيد (ب) أو الشكلية ــ أى قبول مستويات ونماذج ، سابقة التصميم والتجهيز . لذا ، تمسكت الكلاسية بالموضوعات التى لها فعل القانون ، مثل : الوحدات

الثلاث ، أو الفصل بين الأنواع الأدبية · بينما يتمثل انتصار الرومنسية على الكلاسية فى التمرد ضد هذه الموضوعات ، والتخلص منها ، بل واتيان بما هو عكسها ·

(ج) وأينما تكون لعملية تجويد الصنعة أهمية ، فانه يتوجب على الصانع أن يكون على وعى كامل بكل تفصيلة فى عمله ، مهما كانت دقيقة ، وأن يكون ــ فوق ذلك كله ــ متحكما تماما فيه · وهذا النوع من التحكم ، هو الذى يعنى عقلانية الأدب أو الفن الكلاسى ·

ولما كانت أسس الكلاسية ، أو ملامح الرومنسية ، لا يمكن أن يوجد كل منها على نحو مطلق فى عمل أدبى واحد ، فانه يحتمل القول بأن الكلاسية لاتخلو من بصمات عاطفية ، بل ومن وجود يكون له اعتباره ، ولكنها ليست العاطفة المنطلقة ، وانما العاطفة المحكومة بوعى الكاتب وهدفه · أما العاطفة بالنسبة للكاتب الرومانسى ، فمن الممكن أن تكون هى الهدف الأساسى فى حد ذاته · وكلما كانت منطلقة ولا محكومة ، كانت قوية وداعية الى الاعجاب · وهنا يكمن الخطر فى العلاقة بين العقل والعاطفة · اذ من الممكن أن يقوم المؤلف الكلاسى بتصنيع قطعة أدبية (جافة) مجردة من الشعور الحقيقى الصادق ، أو أن يقاد المؤلف الرومانسى ، بنوبة عاطفية متطرفة فى جموحها ، الى كتابة عمل شبه هستيرى ·

(د) أما التعارض بين ظاهرتى الثابت والمتحرك ، فانه يتبدى ــ بشكل أوضح ــ فيما هو كلاسى أو رومنسى ، من الفنون التشكيلية · وعلى أى حال ، فان المؤلف الكلاسى يميل الى الاهتمام بالأوجه الثابتة فى الأشياء ، بينما يميل الكاتب الرومنسى الى التقاط الوجه العابر منها ، أو الحالة النفسية الوقتية ·

ولعل هذا التبسيط الشديد فى أوجه المناقضة بين الكلاسية والرومنسية ، ناشىء ــ أساسا من حقيقة تؤكد أن بعض خصائص كل من المذهبين ، موجودة ــ بالضرورة ــ فى كل عمل أدبى ·

وهنا يتضح استخدام آخر لمصطلح الكلاسيكية ·

٥ ــ كلاسية القيمة :

(أ) ويوصف بالكلاسية ــ فى العصر الحديث ــ أى عمل أدبى ــ أو فنى ــ يستوحى فى تجسيده (الروح) اليونانية أو الرومانية ، حتى ولو كان هذا العمل لم يتأثر ــ اطلاقا ــ بأى شكل قديم ، وانما يتميز ــ فى حد ذاته ــ بالرصانة ، والتوازن ، والاتقان ، واحتواء

المثاليات الجمالية والانسانية الخالدة . فموسيقا هايدن ـ مثلا ـ توصف بالكلاسية ، مع أنه لم يتخلف أى شيء من التراث الموسيقى اليونانى أو الرومانى كى يحاكيه هايدن ، ولكن لأن موسيقاه نمط مثالى من الابداع ، تنعت بالكلاسية (٧) ومن هذا المنطلق ، يوصف أسلوب تى . اس . اليوت بالكلاسية ، لأنه ـ بدوره ـ يتسم بالعمق ، والمعقوالية ، والرصانة . ومن ثم ، فان الكلاسية تعنى هنا ، قيمة رفيعة مطلقة ، يمكن أن تتحقق فى أى انتاج أدبى ، بغض النظر عن عصره ، أو مذهبه .

وهذا المعنى ، يقودنا الى نفسه فى المدلول التالى

(ب) من الملاحظ أن كلمة classic تستخدم كصفة ، مثل كلمة classical فى اللغة الانجليزية ، كما أنها ـ فى الوقت نفسه ـ تستخدم عادة كاسم مفرد a classic ليدل على القطعة الأدبية التى حققت اعترافا عاما بقبولها فى التاريخ الأدبى ، لما تتميز به من خصائص قيمة . ويمكن أن يوصف المؤلف بذلك ، والنفس السبب . فاذا قلنا ان « الفردوس المفقود ـ ١٦٦٥ » للشاعر الانجليزى ميلتون a classic فى الأدب الانجليزى ، جاز استخدام الجمع كقولنا « انه مهتم بدراسة الكلاسيات classics الانجليزية » . كما تستخدم الصفة classical فى نفس مجالات استخدام الاسم . فحين نقول « أدب كلاسى ـ «classical literature » فهذا قد يعنى الأدب اليونانى والرومانى القديم ، أو الأدب الذى يتصف بقيم الكلاسية الجديدة ، أو الأدب الذى اكتسب صفة البقاء والخلود بفضل قيمه السامية .

وعلى هذا ، عندما تصدر دار للنشر سلسلة مطبوعات خاصة . باعادة طبع الأعمال الأدبية السابقة ، فانها تصف السلسلة بأنها كلاسية . ويكون من المتوقع ـ عندئذ ـ أن تصدر فى السلسلة مجموعات متتابعة من الأعمال اليونانية والرومانية (طبقا للمفهوم الأول) ، وكذلك مجموعة ثانية من الأعمال الكلاسية الجديدة (طبقا للمفهومين الثانى والثالث) ، باضافة الى مجموعات أخرى متتالية من أعمال الكتاب الكبار غير الكلاسيين ، أو الذين يمثلون الاتجاهات المضادة للكلاسية نفسها : كالرومنسيين ، والواقعيين ، والتعبيريين ، والرمزيين ... الخ . ومن ثم ، فان استخدام دار النشر هذه ، لمصطلح الكلاسية على هذا النحو الشامل ، يعنى أن العمل المقدم ـ بغض النظر عن انتمائه الأسلوبى ـ يعد من « الطراز الأول » ، وأنه يحتل « أعلى درجة » فى سلم نوعيته ، لأنه استطاع بفضل خصائصه الرفيعة ـ أن يصمد لمحك الزمن واختباره .

وفى هذا يقول ماثيو أرنولد فى كتابه « دراسة فى الشعر » ، « ان المعنى الحقيقى والصحيح لعالم ما هو كلاسى classical classic يدل على أن العمل المقصود ينتمى الى طبقة ، تعتبر أكثر الطبقات تميزا » • كما لاحظ تى • اس • اليوت ـ فى محاضرته « ماهو الكلاسى ؟؟» ـ أنه لا يمكن معرفة ما هو كلاسى ، الا بعد مرور زمن عليه ، وفى منظور تاريخى •

ويرجع هذا الاستخدام الجامع لمصطلح الكلاسية كقيمة رفيعة ، الى أن النقد الحديث لم يعد يضع الآداب اليونانية والرومانية ، فوق كل الآداب الأوربية الأخرى ، كما كان الحال من قبل • وانما أصبح من حق أى عمل أدبى ممتاز ـ حتى ولو كان رومنسيا ، يرفض الخصائص الكلاسية ـ أن يوضع فى مرتبة التقدير الأعلى ، الى جانب الأعمال الكلاسية بالمعنى القديم • ومن ثم ، يوصف الأثر الرومنسى بالكلاسية على أساس انتمائه الى الطبقة الأولى من حيث التميز الفنى •

وفى ظل هذا المعنى العريض ، يمكن القول بأن « الياذة » هوميروس، و « انيادة » فرجيل ، و « هاملت » شكسبير ، و « السيد » لكورنى ، و « فاوست » جوته ، و « هرنانى » فيكتور هيجو ، و « تيريز راكان » لأميل زولا و« روبنسون كروزو » لديفو ••• الخ آثار كلاسية •

* * *

بعد هذا التطواف السريع بمدلولات كلمة « الكلاسية » كأسلوب فى الكتابة والتفكير يتغير من عصر لآخر ـ نخلص الى أنها كانت تعنى للرومانيين فى القرن الثانى الميلادى « مؤلف الطبقة العالية » ، وكانت تعنى فى العصور الوسطى وعصر النهضة الآثار اليونانية والرومانية القديمة ، والمؤلفات المحدثة الجديرة بالدراسة فى قاعات الأكاديميات ، وكانت تعنى فى القرن السابع عشر الفرنسى ـ على الأقل ـ الأعمال التى تستوحى الروح اليونانية والرومانية القديمة ، ثم أصبحت فى العصر الحاضر تعنى ـ الى جانب ذلك كله ـ الآثار النمطية ذات الخصائص الرصينة ، والقيم الفنية الخالدة •

ونتساءل الآن : اذا كان هذا هو حال المصطلح فى النقد الغربى ، فماذا يعنى نفس المصطلح فى النقد العربى ؟؟ هل يقصد به وجود تأثيرات للأدب الكلاسى القديم أو الجديد ـ بالمعنى المشروح من قبل ـ على أدبنا الذى نتحدث عنه ، سواء كان قديما أو حديثا ؟؟ أم نعنى به التراث الأدبى العربى قبل العصر الحديث ؟؟ أم قبل أى عصر بالذات ؟؟ أم أننا نقصد

الشعر العمودى كله حتى ولو كان منظوما اليوم ؟؟ وما الحيلة عند تسمية الشاعر الذى ينظم فى كل القالبين ـ العمودى ، وغير العمودى ؟؟ أم أننا نقصد ـ كالنقاد المحدثين فى الغرب ـ كل الأنواع الأدبية القديمة والحديثة، والتى تتوافر فيها خصائص المعقولية ، والقوة والجزالة ، وبالذات الأنواع المتفوقة داخل فصائلها الخاصة ، فنقول ـ مثلا ـ أن البيان والتبيين للجاحظ ، وأرجوزة أحمد شوقى فى تاريخ الاسلام من الأعمال الكلاسية ؟؟؟ ولكن ... من الذى اتفق مع غيره من الباحثين على تلك الدلالة التى لا جذور لها فى تاريخ الأدب العربى الحديث ؟؟

ثم يأتى السؤال الأخير : أليس من الأجدى أن نتفق على تحديد دلالة حاسمة الهذا المصطلح ، اذا كنا مضطرين فعلا الى استخدامه ، أو نتخلى عنه ـ الا عند الحديث عن الأدب الغربى الكلاسى ـ ونثق فى قدراتنا على المنهجة والمواضعة ، ونستخلص مصطلحات عربية خاصة بنا ، تتفق والمنعطفات التاريخية ، والظواهر البارزة فى حياة آدابنا ؟؟

أعتقد أنه من الأجدى الاستغناء عن هذا المصطلح ، الذى ليست له مدلولات ذات قيمة فى آدابنا ، كما لبعض الأساليب الغربية الأخرى ، كالرومنسية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ، أو الملحمية ، مثلا .

الهوامش والمراجع

١ ـ د· ماهر حسن محمد ، و د· كمال فريد · **الكلاسيكية ، فى الآداب والفنون العربية والفرنسية** · القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، د·ت·

٢ ـ د· محمد مندور · **الكلاسيكية ، والأصول الفنية للدراما** · القاهرة : دار نهضة مصر ، د· ت· ص ١٠ ·

٣ ـ « فالقصة ـ كمحاكاة لفعل ـ يجب أن تعرض فعلا واحدا ، تاما فى كليته ، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا ، حتى أنه لو وضع جزء فى غير مكانه ، أو حذف ، فان « الكل التام » يصاب بالتفكك والاضطراب ، وذلك لأن الشىء الذى لا يحدث وجوده أو عدمه أثرا أو فرقا ملموسا ، لا يعتبر جزءا عضويا فى الكل التام » ·
كتاب أرسطو فن الشعر · ترجمة وتقديم وتعليق : د· ابراهيم حمادة · القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٣ ، ص ١١٢ ·

(٤) S. M. Schreiber. **An Introduction to Literary Criticims.** London : Pergamon Press, 1969, p. 99.

٥ ـ نفس المرجع ، ص ١٠١ ·

٦ ـ ان التعارض بين الكلاسية والرومنسية لا يتردد فى الأدب فحسب ، وانما فى الفنون الأخرى أيضا ، كالموسيقا ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة ، والرقص · ولقد اشتط أحد الباحثين فى تقديره لاتجاهات الفنون ، عندما لخص الكلى لها جميعا ـ بما فى ذلك أزياء السيدات ـ بأنه أشبه ببندول يتأرجح بين الكلاسية والرومنسية ·

٧ ـ تشيع لفظة « الكلاسية » بين عشاق الموسيقا ، على النحو المدلولى التالى :

(أ) تعنى « الكلاسية » فى لغة الهواة ، كل موسيقا خارج نطاق « الموسيقا الشعبية ، العامة » ·

(ب) أما فى الاصطلاح الأكاديمى ، فان الصفة تشير الى أعمال هايدن ، موزار ، وأعمال بتهوفن المبكرة ، والى حد ما شوبيرت ··· الخ · ويمتد تاريخ الموسيقا الكلاسية من سنة ١٧٥٠ تقريبا ، الى حوالى سنة ١٨٢٠ · وتتميز تلك الأعمال ـ بوجه عام ـ بالموضوعية ، والعاطفة المكبوحة ، والشكل ، والبساطة ، مما يتعارض مع أسلوب الموسيقا الرومنسية فى القرن التاسع عشر ·

(جـ) كما يطلق المصطلح على الأعمال الموسيقية من الدرجة الأولى الرفيعة ، سواء

كانت كلاسية بالمعنى ، أو رومنسية الطابع ، ولكنها برهنت على حقها فى الصعود الى درجة التميز • وبهذا المعنى ، يمكن أن توصف موسيقا براهمز بالكلاسية ، بل وبعض موسيقا الجاز أيضا • وهـــذا القياس وارد فى المفهوم الخامس •

(د) أما الموسيقا الكلاسية الجديدة ، فهى تشير الى حركة ظهرت فى القرن الحالى ، كرد فعل ضد أسلوب العاطفة الذاتية ، والانطلاق ، الذى أصاب الموسيقا فى أخريات عمر الحركة الرومنسية • وتتسم الموسيقا الكلاسية الجديدة بمحاولة اتباع المثاليات الجمالية ، والمناهج المشتقة من موسيقا الأساتذة الأوائل ، من أمثال : باخ ، وهاندل ، وموزار ••• الخ وهنا يراجع المفهوم الثالث •

مراجع خرى

— Francis Steegmuller and Norbert Guterman. trans. and ed. **Sainte-Beuve, selected essays.** «What is a classic» New York : Doubleday and Company, Inc. 1964.

— Philippe van Tieghem. **les Doctrines Littéraires en France.** Paris : Presses Universitaires de France, 1965.

— T.S. Eliot. **What is a Clsasic ?** an address delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944. London : Faber and Faber Limited, 194 ?

— **The Oxford Classical Dictionary.** ed. M. Cary. Oxford : At the Clarendon Press 1957.

فهرس

أهم ماصدر للمؤلف (القاهرة)

- الآلهة والبشر (شعر) ـ المكتب الدولى للترجمة والنشر ـ ١٩٥٧
- خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ـ هيئة الكتاب ـ ١٩٦٣
- معجم المصلحات الدرامية والمسرحية ـ دار الشعب ط ١ ـ ١٩٧١
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ـ دار المعارف ط ٢ ـ ١٩٨٧
- تحقيق مسرحية « القضاء والقدر » خليل مطران ـ /هيئة الكتاب ـ ١٩٧٦
- طبيعة الدراما (سلسلة كتابك) ـ دار المعارف ـ ١٩٧٧
- هل الدراما فن جميل (سلسلة اقرأ) دار المعارف ـ ١٩٧٨
- آفاق فى المسرح العالمى ـ المركز العربى للبحث والنشر ـ ١٩٨١
- آفاق فى المسرح العربى ـ المركز العربى للبحث والنشر ـ ١٩٨٣
- مقالات فى النقد الأدبى ـ دار المعارف ـ ١٩٨٢
- كتاب « فن الشعر » لأرسطو ـ ترجمة وشرح ـ مكتبة الأنجلو ـ ١٩٨٣
- من حصاد الدراما والنقد ـ هيئة الكتاب ـ ١٩٨٦

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٧/٤٥١٣

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ١٤١٧ ـ ٠

« هذه المجموعة من البحوث والدراسات النقدية ، تتناول موضوعات غربية ، وأخرى عربية . فهى تشرح النظرية الدرامية فى عصر النهضة بإيطاليا ، وتتعرض للنقد الأسطورى ، وتناقش تطور مفهوم الكلاسيكية . كما تتناول بالعرض والتحليل نظرية توفيق الحكيم فى بحثه عن قالب مسرحى عربى ، وتدرس أحدث ديوان شعر وضعه نزار قبانى فى ضوء أشعاره السابقة . وكذلك تنفى اتهام مسرح أحمد شوقى بالتأثر بالكلاسيكية الفرنسية .

هذا بالإضافة إلى دراسات أخرى جادة متعلقة بالدراما والنقد . »

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب